Handel's Denkmal in der Westminster Abbey.

Dr. Karl Burney's

Nachricht

...

Georg Friedrich Händel's Lebensumständen

und

der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten

Gedächtnißfeyer.

C. P. BACH'S STIFTUNG

Aus dem Englischen übersetzt

von

Johann Joachim Eschenburg,
Professor in Braunschweig.

Mit Kupfern.

Berlin und Stettin,
bei Friedrich Nicolai, 1785.

66 A 6589

Ihrer Majestät

der

Königin von Grosbritannien.

Allergnädigſte Königin,

Eingedenk der huldreichen Aufmerkſamkeit, deren Ew. Königl. Majeſtät vor einigen Jahren meine Verdeutſchung des Shakſpeare zu würdigen geruhten, wagte ich den Wunſch, auch die Ueberſetzung gegenwärtiger Schrift Ew. Majeſtät ehrfurchtvoll überreichen zu dürfen; und erhielt dazu, durch Vermittelung ihres Verfaſſers, die allergnädigſte Erlaubniß.

Der groſse Tonkünſtler, deſſen Verdienſten dieſe Schrift gewidmet iſt, war deutſcher Abkunft; wurde ſchon früh in ſeinem Vaterlande geſchätzt und geliebt; wurde in England mit froher Erwartung aufgenommen; fand dort, je mehr man ſeinen groſsen Werth kennen und ſchätzen lernte, immer allgemeinere und eifrigere Bewunderung; ward Liebling der Nation, die auf ſeinen Beſitz ſtolz war.

Wenn ich es wagen darf, den hohen Namen **Ew. Königl. Majeſtät** hier in die Stelle des unſterblichen Händeliſchen Namens zu ſetzen; ſo trifft auch dann alles das aufs

wahrſte und vollkommenſte von Britanniens Königinn zu, was ich itzt von ihm geſagt habe. Aber, nicht blos dieſe auffallende Parallele veranlaßte mich zu dem Wunſche, Ew. Majeſtät dieſes geringe Opfer meiner tiefſten Verehrung darbringen zu dürfen. Noch dringender ward ich durch die Pflicht dazu aufgefordert, Ew. Majeſtät bey dieſer Gelegenheit öffentlich, und im Namen meines Vaterlandes, für die Gnade zu danken, mit welcher Dero höchſte Gegenwart dieſer Feyer, bey jedesmaliger Wiederkehr derſelben, den größten Glanz ertheilte, und mit welcher Ew. Majeſtät die Ver-

anſtaltung und Beſtimmung derſelben ſo königlich milde befördert und unterſtützt haben. So verdankt nun die brittiſche Nation der deutſchen nicht nur einen der größten Künſtler, ſondern auch die erhabenſte Kennerinn und Beſchützerinn der Kunſt.

Ich erſterbe in tiefſter Ehrfurcht

Ew. Königl. Majeſtät

allerunterthänigſt treugehorſamſter

Johann Joachim Eſchenburg.

Vorbericht des Verfaſſers.

Von jeher war ein öffentlicher und von einer ganzen Nation entrichteter Zoll der Dankbarkeit gegen Verſtorbene, deren Arbeiten und Talente dem menſchlichen Geſchlechte wahre Wohlthaten, oder unſchuldiges Vergnügen verſchafften, eines der früheſten Merkmale der Sittenverbeſſerung in jedem Lande, das ſich vom Joche der Unwiſſenheit und Barbarey befreyet hatte. Und keine Erklärung der Geheimniſſe der alten griechiſchen Fabellehre ſcheint gegründeter zu ſeyn, als wenn man annimmt, daß Menſchen, deren Tugend und Geſchicklichkeiten über das gewöhnliche Maaß menſchlicher Vollkommenheit hinaus giengen, ſich die Verehrung ihrer Nachkommen in einem ſo hohen Grade erworben hatten, daß daraus Vergötterung und Apotheoſe wurde.

Eine ſo gigantiſche Idee von Gedächtnißfeyer, wie die gegenwärtige, die nicht anders, als durch Zuſammenſtimmung ſo vieler Gemüther zu Stande kommen konnte, mußte lange vorher gehegt und unterhalten ſeyn, ehe ſie zur Ausführung gedeihen, und zur Wirklichkeit reifen konnte. Aber von dem erſten Gedanken an dieſen Entwurf bis zu ſeiner Vollendung trafen ſo viele günſtige Umſtände zuſammen, als man in der Geſchichte keiner Kunſt noch Wiſſenſchaft antreffen wird: der königliche Schutz, womit er beehrt wurde; der hohe Rang, die Einmüthigkeit und der thätige Eifer der Direktoren; die Muße ſowohl, als die Emſigkeit und Geſchicklichkeit des Anführers; die uneigennützige Folgſamkeit der einzelnen Theilnehmer, und die freygebigen Beyträge des Publi-

kum's; alles vereinte ſich, dieſe Begebenheit denkwürdig, und einer Stelle, nicht nur in den Jahrbüchern der Muſik, ſondern der Menſchheit, werth zu machen.

Und in der That konnte ein muſikaliſcher Geſchichtſchreiber kaum umhin, zu glauben, daß ein Unternehmen, beeher mit dem Schuz und der Gegenwart Ihrer Majeſtäten; entworfen und perſönlich dirigirt von Perſonen des erſten Ranges; beglückt durch die Anweſenheit der zahlreichſten und ausgeſuchteſten Zuhörer, die jemals bey einer ähnlichen Gelegenheit, in irgend einem Lande, beyſammen waren, unter welchen ſich nicht nur der König, die Königinn, die königliche Familie, der hohe Adel und die erſten Staatsbedienten befanden, ſondern auch die Erzbiſchöfe, Biſchöfe und andre angeſehene Geiſtliche, nebſt den vornehmſten Rechtsgelehrten und obrigkeitlichen Perſonen; daß ſolch eine Begebenheit in der Muſik eine Epoche machen würde, die eben ſo ehrenvoll für die Kunſt und Nationalerkenntlichkeit, als für den großen Künſtler ſeyn mußte, der zu dieſer Feyer Gelegenheit gab.

Händel, deſſen Genie und Verdienſte jüngſthin auf eine ſo edle Art verherrlicht ſind, war zwar kein geborner Engländer: er widmete aber den größten Theil ſeines Lebens dem Dienſt unſerer Nation, verbeſſerte unſern Geſchmack, ergözte uns in der Kirche, auf der Bühne, und im Zimmer, und bereicherte uns mit ſo vielen Arten muſikaliſcher Trefflichkeit, daß wir mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch, in welchem Gefühl, nicht Mode, unſern Beyfall lenkte, kein andres Muſter wünſchten, noch bedurften. Er kam zu uns in einer barbariſchen Periode für faſt alle Gattungen der Tonkunſt, die Kirchenmuſik allein ausgenommen. Aber nicht nur die Chöre ſeiner Oratorien, die ſo gerechten Anſpruch auf Unſterblichkeit machen; auch ſeine Orgelſtücke, und ſeine Spielart, ſind noch immer Muſter der Vollkommenheit, die von keinem andern Meiſter in ganz Europa übertroffen ſind; und ſeine Opern ſezte er in einer ſo neuen und vortrefflichen Schreibart, daß ſeitdem noch keine Muſik, bey allen ihren Verfeinerungen in Anſehung der Melodie und Symmetrie der Arie, in der Aufführung ſo viel Wirkung auf die Zuhörer hervorgebracht hat.

Seine Werke waren wirklich ſo lange ſchon Muſter der Vollkommenheit bey uns, daß man ihnen die Bildung des engliſchen Nationalgeſchmacks mit Recht zuſchreiben kann. Denn, wenn gleich in den letzten Jahren, viele einzelne Perſonen in London für die Kompoſitionen Italiens, Deutſchlands und Frankreichs vorzüglich eingenommen geweſen ſind; ſo hat doch die Nation, im Ganzen genommen, dieſe Neuerungen mehr geduldet, als ſich eigen gemacht.

Die Engländer, ein männliches, kriegriſches Volk, wurden ſogleich von Händel's ernſter, kühner und kraftvoller Setzart eingenommen, die mit ihren Sitten und Geſinnungen ſo ganz zuſammen ſtimmt. Und wenn gleich die Arbeiten mancher mit großem Genie und Talent begabter Männer, die nach ihm kamen, eine vorübergehende Aufmerkſamkeit und Bewunderung erregt; ſo wird doch allemal ein Händeliſches Werk, von einem vorzüglichen Meiſter vorgetragen, mit einem Grade von allgemeinem Vergnügen und Beyfall angehört, die andern Kompoſitionen ſelten zu Theil werden. Die ausgeſuchte vortreffliche Art, mit welcher man ſeine Arbeiten in dem zur Erhaltung und Ausführung alter Muſik errichteten Concert vorträgt, erregt das Verlangen bey allen Zuhörern, mit mehrern Werken von ihm bekannt zu werden. Und vielleicht erhielten bey der neulichen Aufführung in der Weſtmünſterabtey die Kompoſitionen dieſes großen Meiſters zum erſtenmal ein Orcheſter, das im Stande war, alle die wundervolle Gewalt ſeiner Harmonie gehörig an den Tag zu legen.

Pope glaubte, vor mehr als vierzig Jahren, Händel's Orcheſter ſey zahlreicher, als irgend eines, wovon man in neuern Zeiten je etwas gehört oder geſehen hätte; und ſo begnügte er ſich, ihn Centimanus zu nennen, wenn er ſagt:

> Strong in new arms, lo! Giant Handel ſtands,
> Like bold Briareus with his *hundred hands* *).

*) „Sieh! ſtark in neuen Waffen ſteht da der „Rieſe Händel, gleich dem verwegnen Brias„reus mit ſeinen hundert Händen.“ — Das Wortſpiel liegt in dem Worte arms, das Waffen und Arme bedeuten kann. E.

Wenn aber dieſer groſſe Dichter die neuliche Gedächtnißfeyer erlebt hätte, wobey Händel's Arbeiten mehr als fünf hundert Stimmen und Inſtrumente beſchäftigten; ſo hätte er vielleicht ein Wortſpiel, ein Gleichniß, und einen witzigen Einfall weniger angebracht, weil es ihm an einer klaſſiſchen Anſpielung dazu gefehlt hätte.

Ungeachtet der häufigen Klagen, die man über das Verderbniß der Muſik, über die Wandelbarkeit und den Eigenſinn des Publikum's, und über die Neuerungen einzelner Tonkünſtler führt, giebt es vielleicht kein Land in ganz Europa, wo man die Arbeiten alter Meiſter ſo glücklich der Vergeſſenheit entzieht, als in England. Denn bey aller Liebe zur Neuheit, bey allen ſchnellen Abwechſelungen der Mode, die wir mit andern Ländern gemein haben, führt man doch immer noch in unſern Hauptkirchen die Stücke und vollſtändigen Motetten des ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts, von Tye, Tallis, Bird, Morley, Gibbons, Humphrey, Blow und Purcell, eben ſo wohl auf, als die zu Anfange des itzigen Jahrhunderts verfertigten von Wiſe, Clarke, Crofts, und andern, deren gründliche und gelehrte Kompoſitionen mit dazu beygetragen haben, die Harmonie und die ältere Schreibart der Chöre vor Verderbniß und Verfall zu bewahren. Das Concert zur Krone und zum Anker, welches im Jahre 1710 zur Erhaltung des Andenkens alter Meiſter jedes Landes errichtet iſt, hat ſich lange bemüht, den Neuerungen Einhalt zu thun; und die jährlichen Muſiken in der St. Paulskirche zum Beſten der Söhne der Geiſtlichkeit, die Madrigal-Societät, der Catch-Club, und das Concert alter Muſik, ſind alle weit günſtiger für die Werke berühmter Verſtorbnen, als für die von noch lebenden Kandidaten des Ruhms.

Aber das gröſte, ehrenvollſte Lob, welches man der Macht der Tonkunſt ertheilen kann, beſteht darin, daß allemal, wenn man das menſchliche Herz zur Milde und zum Wohlthun zu beleben wünſcht, ihre Hülfe öfter geſucht wird, als die Hülfe irgend einer andern Kunſt oder Fürſprecherinn; weil das Vergnügen, welches ſie zum Erſatz überflüſſigen Reichthums darbietet, nicht nur

das ausgeſuchteſte iſt, welches menſchlicher Witz verſchaffen kann, ſondern auch das unſchuldigſte, welches ſich von einem wohleingerichteten Staat erlauben läßt.

Händel's Kirchenmuſik iſt wirklich durch ihre Aufführung zum Beſten milder Stiftungen immer beym Leben erhalten, und hat zugleich Tauſenden das Leben erleichtert und gefriſtet; wie z. B. in der St. Paulskirche zum Beſten der Söhne der Geiſtlichkeit *); bey den dreyjährigen Zuſammenkünften der drey Chöre von Worceſter, Hereford und Glouceſter; auf den beyden Univerſitäten Oxford und Cambridge; bey den Beneficconcerten für abgelebte Tonkünſtler und deren Familien; im Fündlingshoſpital; in der St. Margaretenkirche für das Weſtmünſter-Krankenhaus; und überhaupt für Hoſpitäler und Krankenhäuſer in ganz England, die ſeit langer Zeit der Tonkunſt, und vorzüglich den Händeliſchen Werken, ihre Unterſtützung zu danken haben.

Hieraus läßt ſich nicht nur die Beeiferung einzelner Perſonen für die Fortpflanzung ſeines Ruhms rechtfertigen, ſondern auch die Willfährigkeit der ganzen Nation zur Beförderung eines Unternehmens, welches zur Verherrlichung des Andenkens eines ſo großen Künſtlers, und eines ſo vielfachen Wohlthäters beſtimmt war.

Bey allen den Nachrichten, die ich durch meine muſikaliſche Beleſenheit und anderweitige Nachforſchungen habe einziehen können, ſage ich nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß die bey dieſer Gelegenheit verſammelten Tonkünſtler, ſowohl an Geſchicklichkeit als an Menge alle andere irgend eines Orcheſters übertrafen, das jemals in neuern Zeiten zuſammengebracht iſt. Dieß ergiebt ſich augenſcheinlich aus folgendem chronologiſchen Verzeichniſſe der merkwürdigſten muſikaliſchen Muſterungen, deren die Geſchichte Erwähnung thut.

Bey einem gegenſeitigen Beſuche, Franz des Erſten, Königs von Frankreich, und des Pabſtes Leo des Zehnten, zu Bologna, im J. 1515,

*) Einige Nachrichten von dieſem Inſtitut bey Gelegenheit eines Verzeichniſſes der bey deſſen Jahresfeyer ſeit 1678 gehaltnen Predigten, findet man im Gentleman's Magazine vom Februar dieſes 1785ſten Jahrs, S. 94 f. E.

waren die Muſiker und Sänger des Königs und des Pabſtes beyſammen, und machten das zahlreichſte Orcheſter aus, welches damals je zuſammengebracht war. Die eigentliche Anzahl wird zwar nicht erwähnt. Da aber die Kapelle und der Hofſtaat dieſer beiden Fürſten mit einander, doch gewiß keine ſo große Anzahl von Tonkünſtlern ausmachen konnte, daß ſie ſich mit dem neulich vereinten Orcheſter in Vergleichung bringen ließe; ſo mag die Anzahl von jenen immer unbeſtimmt bleiben, ohne daß dadurch die Ueberlegenheit des letztern im geringſten zweifelhaft würde.

Nach Aufhörung der Peſt zu Rom, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, wurde eine Meſſe, von Benevoli für ſechs Chöre, jeden von vier Stimmen geſetzt, in der Peterskirche aufgeführt, deren Kapellmeiſter er war; und die Sänger, deren mehr als zweyhundert waren, wurden in verſchiednen Kreiſen des obern Gewölbes der Kirche geſtellt, ſo, daß der ſechſte Chor in der Spitze der Kuppel ſtand. Beydemale ſcheinen keine Inſtrumente, ſondern blos die Orgel, gebraucht zu ſeyn.

Bonnet erzählt in ſeiner Geſchichte der Muſik *), daß das Te Deum, welches Lully auf die Geneſung Ludwigs des Vierzehnten im Jahr 1686 verfertigt hatte, nachmals zu Paris, bey der Wiedergeneſung ſeines älteſten Sohns, des Dauphin, von dreyhundert Tonkünſtlern ſey aufgeführt worden.

Im Jahre 1723 wurden die meiſten damaligen groſſen Tonkünſtler in ganz Europa, auf Befehl Kaiſers Karls des Sechſten, nach Prag berufen, um die Feyer ſeiner Krönung zum Könige in Böhmen zu begehen. Die Geſchichte, ſagt Quanz, ehemaliger berühmter Flötenist, und Lehrer des itztregierenden Königs von Preußen, hat keine glänzendere Begebenheit für die Muſik aufzuweiſen, als dieſe Feyerlichkeit, noch ein ähnliches Beyſpiel, da ſo viele große Meiſter irgend einer Kunſt auf einmal an Einem Orte verſammelt geweſen.

Bey

*) Hiſtoire de la muſique et de ſes effets, T. II. p. 93.

Bey dieſer Gelegenheit wurde eine Oper unter freyem Himmel mit hundert Stimmen, und zweyhundert Inſtrumenten aufgeführt *).

Bey Rameau's Beerdigung im Jahr 1767 wurde in der Kirche des Oratorium's zu Paris eine Trauermuſik von allen Muſikern des königlichen Orcheſters, und von den Mitgliedern der königlichen Akademie der Muſik gegeben. Man wählte dazu verſchiedne von Rameau's beſten Stücken, die durch ihre Schönheit und durch die traurige Veranlaſſung ihrer Aufführung verſchiednen Anweſenden Thränen auspreßten **).

In der Kirche des Kloſters von St. Klara in Neapel wurden um eben die Zeit, nach dem Berichte des Hrn. Corri, der damals in dieſer Stadt unter dem berühmten Porpora ſtudirte, an die dreyhundert Muſiker bey der Begräbnißfeyer einer ſehr vornehmen Nonne gebraucht.

Und bey dem öffentlichen Leichenbegängniſſe Jomelli's, eben daſelbſt, im Jahr 1774, war eine eben ſo große Anzahl beyſammen, um ihrem großen Meiſter die letzte Ehre zu erzeigen; und dieſe ſpielten und ſangen nicht nur umſonſt, ſondern trugen auch die nöthigen Koſten dieſer Feyerlichkeit †).

In Wien ††) hat man ſeit zwölf Jahren zum Beſten der muſikaliſchen Verſorgungsanſtalt eine Art von geiſtlichem Concert oder Oratorium einge-

*) S. Hrn. Johann Joachim Quanzens Lebenslauf, von ihm ſelbſt entworfen, in Marpurgs Hiſtoriſchkritiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, B. I. S. 216 — Die oben angeführten Worte ſind indeß nicht von Quanz, ſondern von unſerm Verfaſſer ſelbſt, bey Gelegenheit dieſes Umſtandes in der Lebensbeſchreibung jenes Tonkünſtlers, in ſeinem Tagebuch einer muſikal. Reiſe, Ueberſ. B. III. S. 230. E.

**) *Eſſai ſur la Muſique*, T. III p. 464.

†) Saggio di Poeſie Latine ed Italiane di Saverio Mattei, in Napoli, 1774. 4. T. II. — Das daſelbſt befindliche Schreiben über Jomelli's Leichenfeyer iſt von mir überſetzt im deutſchen Muſeum, B. I S. 464. E.

††) Der Verf. hat dieſe Nachricht zuerſt aus den bekannten Briefen eines reiſenden Franzoſen genommen, wo man ſie B. I. S.

***

eingeführt, welches zweymal im Jahr, im Advent und in den Faſten gehalten wird, und wobey ſich die Anzahl der Sänger und Spieler ungefähr auf dreyhundert und ſiebenzig zu belaufen pflegt. Man wählt dazu Oratorien von Haſſe, Gluck, Bach, Hayden, Ditters, Starzer, Salieri, und andern; zuweilen auch von ältern deutſchen Meiſtern, Händel, Graun und Rolle. Die Einnahme pflegt jedesmal an die drittehalb tauſend Thaler zu betragen.

Eine andre große Muſik pflegt ebenfalls zu Wien am Cäcilientage in der Stephanskirche aufgeführt zu werden worau alle einheimiſche und fremde Tonkünſtler wetteifernd Theil nehmen. Gemeiniglich iſt es eine große Meſſe, von dem itzigen Kapellmeiſter Hoffmann, oder von Reuter, Caldara, oder Fux. Das Orcheſter beſteht meiſtens aus ungefähr hundert Perſonen; und die Solo's, welche bey dieſer Gelegenheit von einigen vorzüglichen Meiſtern geſpielt werden, geben dieſer Muſik noch größern Glanz.

Bey manchen ähnlichen großen Functionen und Feyerlichkeiten in Rom, Venedig, und andern Städten Italiens, iſt vielleicht ein Orcheſter von zwey oder dreyhundert Perſonen nichts ſehr ungewöhnliches; aber ſeit der Zeit, da das gegenwärtige Syſtem der Harmonie erfunden wurde, bis itzt, wird man doch wohl kein zuverläſſiges Beyſpiel anführen können, daß ſich fünfhundert Muſiker in Eine Geſellſchaft vereint, und ſo unſtreitige Proben von Talenten und guter Ordnung abgelegt hätten, wie bey der neulichen Gelegenheit.

Freylich

076. der vorigen Ausg. findet. Um ſich indeß von der eigentlichen Beſchaffenheit dieſer feyerlichen Muſiken in Wien zu unterrichten, wandte er ſich an den in London befindlichen kaiſerlichen Geſandten, den Grafen von Kageneck, und erhielt die eben angeführten nähern Umſtände von deſſen Sekretär, Herrn Schild, mitgetheilt. Im letzten Bande ſeiner allgemeinen Geſchichte der Muſik verſpricht er davon ausführlichere Nachricht zu geben. C.

Vorbericht des Verfaſſers.

Freylich wurden die Direktoren und der Anführer durch die glückliche Ankunft der Madame Mara in England, um eben die Zeit, da man noch die Einrichtung dieſer Feyer in Ueberlegung nahm, vieler Sorgen und Schwierigkeiten, in Anſehung der Vertheilung der Singſtimmen, überhoben. Es gab damals nicht viele groſſe Sänger in London, die bey dem Publikum vorzüglich beliebt waren; und dieſe waren entweder nicht zu erhalten, oder ſie fürchteten, daß eine einzelne, noch ſo ſtarke, Stimme, in einem ſo ungemein großen Gebäude, wie die Weſtminſterabtey iſt, ganz unhörbar ſeyn würde. Das freywillige Anerbieten dieſer vortrefflichen Sängerinn alſo, bey jeder Aufführung mit zu ſingen, und die dazu von den Unternehmern des Pantheon, wobey ſie ausſchlieſſend engagirt war, gegebne Erlaubniß, lieſſen einen glücklichen Erfolg einzelner Arien hoffen; und dieſe Hoffnung wurde am Tage der Aufführung noch ſehr übertroffen. Selbſt die eifrigſten Beförderer dieſes Unternehmens müſſen anfänglich geglaubt haben, daß der gröſte Unterſchied und Vorzug dieſer Concerte vor allen andern aus der vereinten Gewalt der Töne eines ſo großen Orcheſters in den Chören entſtehen würde. Allein ſo neu, groß und überraſchend die Wirkung dieſer vereinten Gewalt des Ganzen war; eben ſo angenehm, deutlich und hörbar war ſie doch auch bey dem Geſange einzelner Perſonen. Die Kenntniß, Erfahrung und Geſchicklichkeit der beyden abwechſelnden Anführer dieſer muſikaliſchen Legion, der Herren Hay und Cramer, zeigten ſich nie ſo glänzend, und ihre Befehle wurden nie ſo genau befolgt, als bey dieſer groſſen und kritiſchen Gelegenheit.

Und ſo machten die Wirkungen dieſes groſſen und erſtaunlichen Orcheſters nicht nur alle Vorherſagungen der Unwiſſenheit und des Spottes, ſondern auch alle Vermuthungen der Theorie und Erfahrung zu Schanden. Manche ſagten vorher, ein ſo zahlreiches Orcheſter könne unmöglich mit einander ſtimmen: aber ſelbſt das Stimmen, nach einer ſo trefflichen Orgel, war diesmal groß, und brachte angenehme Empfindungen hervor. Manche glaubten, ſie würden,

bey einer ſolchen Menge und Entfernung, nicht im Tempo bleiben können; und doch thaten ſie das ſehr genau, und ohne das ſonſt gewöhnliche ſchwerfällige Taktſchlagen. Andre vermutheten, das Orcheſter würde ſo laut werden, daß ein Jeder, der dies Concert hörte, nie wieder würde hören können; und doch gelangte der Schall dieſer ſo vielfachen Töne ſo ſanft und milde zu den Ohren der Anweſenden, als ob er von einigen wenigen ausgeſuchten Spielern, in einem gewöhnlichen Concertſaal, wäre hervorgebracht worden. Endlich beſorgte man, daß wegen der ungeheuren Größe des Gebäudes keine einzelne Stimme von denen würde gehört werden, die weit vom Orcheſter entfernt wären; aber zum Glück war dieſes ſo wenig der Fall, daß ſelbſt kein Hauch einer von Natur noch ſo ſchwachen, oder durch Kunſt geſchwächten Stimme, an irgend einem Orte des ſo großen Raums unhörbar war, durch welchen ſie ſich in allen Richtungen ergoß.

Allen dieſen, wirklichen und eingebildeten Schwierigkeiten wurde ſehr glücklich durch den Herrn Commiſſionär Bates, den Anführer dieſes großen Unternehmens, abgeholfen. Denn dieſer würdige Mann, der aus den verſchiednen Werken eines ſo großen und fruchtbaren Genies ſo lange ſchon ſein beſondres Studium gemacht hatte, wählte die Stücke, ſammelte, verglich und berichtigte die Muſikbücher; und mit einem Fleiß und Eifer, womit ihn nichts als wahrer Enthuſiasmus beleben konnte, widmete er, von der erſten Entſtehung des Vorhabens an, jeden Augenblick ſeiner Muße ihrer Beförderung und Vollendung.

Es hat Ausleger gegeben, die ihr ganzes Leben auf das Studium Eines Schriftſtellers verwandt haben. Homer, Ariſtoteles und Shakſpeare haben ſolche ihnen ganz geweihte Anhänger gehabt: und wenn Bewundrung und Eifer durch richtigen Geſchmack gelenkt und gemildert werden, ſo müſſen ſolche Männer, die viele Jahre hindurch ihre Aufmerkſamkeit vorzüglich auf irgend eine beſondre muſikaliſche Setzart gerichtet haben, mit ihren Schönheiten

am

am beſten bekannt ſeyn, und am meiſten geſchickt, andre zu einem genauen und ausdruckvollen Vortrage ſolcher Kompoſitionen anzuführen.

Kein Muſikliebhaber hatte vielleicht jemals ſo viel Erfahrung hierin, oder ſo häufige Gelegenheiten, ein zahlreiches Orcheſter aufs vortheilhafteſte zu verbinden und zu vertheilen, als Herr Bates, der ſchon damals, als er im Königskollegium zu Cambridge ſtudirte, nicht nur den Ruhm des beſten damaligen Klavier- und Orgelſpielers hatte, ſondern auch vorzüglich die Einrichtung der Concerte und Choralmuſiken auf dieſer Univerſität beſorgte. Eben dies that er in der Folge zu Hinchinbroke, wo der Graf von Sandwich ſeine Nachbarn und Freunde oft mit Oratorien unterhielt, die mit der äußerſten Genauigkeit von den erſten und geſchickteſten Muſikern aufgeführt wurden. Nach Errichtung jener höchſt ehrwürdigen Anſtalt, des Concerts alter Muſik, im Jahr 1776, wozu Herr Bates den Plan entwarf, war er lange der einzige Anführer dieſes Concerts, dem man mit Recht das größte Lob nicht nur wegen der Genauigkeit des Vortrags ertheilt, ſondern auch wegen der neuen Wirkungen, welche durch jene alte und ehrwürdige Arbeiten großer Meiſter der Harmonie hervorgebracht werden, die ſonſt in Vergeſſenheit begraben geblieben, oder durch die Wuth der Neuerungsſucht und den Strom der Mode aller Kunde und Bemerkung des Publikum's entriſſen wären.

So innig und warm ich auch Händel'n, wegen einer frühen und langen Bekanntſchaft mit ſeinen Werken und ſeiner Perſon, verehre; ſo iſt doch meine Verehrung gegen ihn nicht Abgötterey, oder Ausſchließung aller Hochachtung und Bewundrung fremder Verdienſte, wo ich ſie auch finde. Um ſo viel weniger wird meine Erzählung den Verdacht der Unwahrſcheinlichkeit oder Uebertreibung bey denen Leſern erregen dürfen, die nicht das Glück hatten, an dem Erſtaunen und Entzücken aller derer Theil zu nehmen, die bey dieſen prächtigen Muſiken zugegen waren, und von der wirklichen Wahrheit der beſchriebenen Eindrücke zu urtheilen im Stande ſind.

Vorbericht des Verfaſſers.

Da Händel's Werke jüngſthin eine ſo ungewöhnliche Aufmerkſamkeit erregt haben; ſo läßt ſich vermuthen, daß eben das Publikum, das ſich für ihre Aufführung ſo lebhaft intereſſirte, auch auf jeden Umſtand neugierig ſeyn werde, welcher die Perſon eines ſo berühmten Komponiſten betrifft. Ich will daher der folgenden Nachricht einen kurzen Abriß von ſeinem Leben vorausſchicken, den ich theils aus verſchiednen in England und Deutſchland gedruckten Nachrichten, theils auch aus eigner Kenntniß und Erinnerung geſchöpft habe. Und ob ich mir gleich die kritiſche Unterſuchung aller Händeliſchen Werke auf den letzten Band meiner Muſikgeſchichte vorbehalte; ſo werde ich doch, weil unbeſtimmtes Lob nicht viel beſſer als Tadel iſt, diejenigen Schönheiten der Kompoſition und der Wirkung beſonders auszeichnen, die ich bey jeder Aufführung am ſtärkſten empfand, und für die ich mich hernach, durch ſorgfältige Durchſicht der Partitur, Grund anzugeben in Stand geſetzt habe.

Nach einer ſo langen Vorrede zu einem ſo kurzen Buche, ſetze ich zur Rechtfertigung deſſelben nur noch dies hinzu, daß ich zu einer ſo eilfertigen Abfaſſung dieſer Nachricht durch das ungemein große Vergnügen aufgemuntert bin, womit ich bemerkte, daß die neuliche Gedächtnißfeyer nicht nur ein Unternehmen war, das durch ſeine Größe die thätige Beförderung eines aufgeklärten Publikum's verdiente; ſondern, daß auch das Publikum, durch ſeine freygebige Unterſtützung und tiefe Aufmerkſamkeit, ſich dieſes Unternehmens würdig bewies.

Vorbe-

Vorbericht des Ueberſetzers.

Wenn Händel's Name und Nachruhm jedem patriotiſchen Deutſchen höchſt ehrwürdig ſeyn muß; wenn die ausgezeichnete Achtung, die ihm die brittiſche Nation ſchon bey ſeinem Leben erwies, und die glänzende Feyerlichkeit, mit welcher ſie jüngſt ſein Andenken erneuerte, dem Vaterlande dieſes großen Künſtlers ſehr ruhmvoll und ſchmeichelhaft iſt; ſo bedarf wohl die Ueberſetzung der Nachrichten, die Herr Dr. Burney von ſeinem Leben und jener Gedächtnißfeyer geliefert hat, keiner vorläufigen Apologie. Mir wenigſtens wären dieſe beyden Gründe dringend genug geweſen, ſolch eine Ueberſetzung zu wünſchen, wenn ich auch, ſie ſelbſt zu übernehmen, keine ſo nahe Veranlaſſung gehabt hätte, als die eigne Auffoderung des Verfaſſers war, den die Zufriedenheit mit meiner Verdeutſchung ſeiner Abhandlung über die Muſik der Alten zu dem Wunſche bewog, auch dieſe ſeine neueſte Schrift durch mich den Deutſchen mitgetheilt zu ſehen *).

Ich hoffte, dieſen Wunſch deſto vollkommner zu erfüllen, und meiner Ueberſetzung dadurch noch mehr Werth und Intereſſe zu geben, wenn ich ſie mit einigen Anmerkungen und Zuſätzen, beſonders zu den Händeliſchen Le-

benſ-

*) Vergl. Deutſches Muſeum, Februar, 1785. S. 119 ff.

benſtumſtänden begleitete. Dr. Burney geſteht die Unvollſtändigkeit ſeiner Erzählung von Händel's Jugendjahren ſelbſt ein, und führt die Entfernung von dem Schauplatze dieſes ſeines frühen Lebens, als die vornehmſte Urſache dieſer Unvollſtändigkeit an. In Deutſchland alſo, glaubte ich, würde dieſe Lücke zu ergänzen ſeyn. Von Halle, Berlin und Hamburg aus, hoffte ich vornehmlich noch manches zu erfahren, wodurch ſich verſchiedne dunkle oder zweifelhafte Umſtände dieſer Biographie würden aufklären und aufhöfen laſſen. Aber alle meine Bemühungen um Hülfen dieſer Art waren vergebens; und ich erfuhr daß auch mein Freund, der Herr Kapellmeiſter Reichardt, der um eben die Zeit ſein Gemählde von Händel's Jugend entwarf, ähnliche Erkundigungen und Nachforſchungen mit eben ſo wenig glücklichem Erfolge gemacht hatte. Länger auf größere Befriedigung meines Wunſches zu warten, erlaubten mir die einmal zum Abdruck dieſer Schrift getroffenen Anſtalten nicht; und ſo wird der Leſer mit den wenigen hie und da von mir beygefügten Erinnerungen und Anmerkungen vor der Hand zufrieden ſeyn müſſen. Alles aber, was Händel'n betrift, hat mich von jeher viel zu lebhaft intereſſirt, als daß die Ausgabe dieſer Schrift meiner Wißbegierde in Anſehung ſeines Lebens und Wirkens Schranken ſetzen ſollte; und was ich etwa noch über ihn erfahre, werde ich dann auch andern wißbegierigen Kunſtliebhabern mit Vergnügen mittheilen.

Ein wichtiger Umſtand in Händel's Leben iſt indeß doch durch meine Nachforſchungen berichtigt, nämlich ſein bisher von allen, bis auf Einen, irrig angegebnes Geburtsjahr. Dieſer Eine war Walther, deſſen abweichende Angabe mich veranlaßte, das Taufregiſter der L. Frauenkirche in Halle darüber nachſchlagen zu laſſen; und daraus ergab ſichs, daß Händel von allen ſeinen übrigen Biographen um ein Jahr zu früh in die Welt geſetzt iſt, und daß folglich die ſäkulariſche Gedächtnißfeyer ſeiner Geburt eigentlich nicht in das ihr gewidmete 1784ſte, ſondern in das gegenwärtige 1785ſte Jahr gefallen wäre. Aber auch dieß Jahr iſt nun durch die mit noch größerer Pracht veranſtaltete Wiederho-

derholung der vorjährigen großen Muſiken, gleichfalls zum Jubeljahre geweihe worden; und ich will von dieſer Wiederholung hier nur noch eine kurze Nachricht beyfügen, in ſo weit ich, bey ihrer Neuheit, ſchon dazu im Stande bin.

Das große muſikaliſche Feſt des vorigen Jahres hatte zu allgemeine, zu tiefe, zu bleibende Eindrücke gemacht, als daß man den Wunſch, es öfter wiederholt zu ſehen, hätte unterdrücken, oder, durch einige anfänglich erregten Schwierigkeiten abgeſchreckt, ſo bald hätte aufgeben können. Und da dieſe Wiederholung eben ſo ſehr der Wunſch derer war, die dazu um Erlaubniß gebeten wurden, als derer, die darum baten; da die meiſten Tonkünſtler, die an der Aufführung dieſer Concerte Antheil nahmen ſchon ihres und der Ihrigen eignen Beſtens wegen, zur abermaligen Theilnehmung ſich willig bezeigen mußten: ſo kam die Sache um ſo viel leichter zu Stande, und es wurden auch für dieſes Jahr drey große durchaus Händeliſche Muſiken, in der Weſtmünſterabtey, auf den zweyten, ſechſten und achten Junius angeſetzt.

Die Anzahl des dazu vereinten Orcheſters wurde beynahe noch um hundert Perſonen ſtärker, als vor einem Jahr. Einer vorläufigen Aufzählung zufolge *) ſollte es aus 106 Violinen, 28 Bratſchen, 26 Hoboen, 6 Flöten, 28 Violoncells, 28 Fagotten, einem Doppelfagott, zwey Serpentinen, 18 Contraviolons, 12 Trompeten, 12 Hörnern, 6 Poſaunen, und vier Paar Pauken beſtehen. An Sängern rechnete man, die Soloſänger ungezählt, 68 Diskante, 60 Alte, 100 Tenore, und 102 Bäſſe. Ueberhaupt alſo ſechs hundert und ſieben Perſonen; eine Menge, die eher gröſſer als geringer wird geworden ſeyn. Auch dießmal fanden ſich dazu, außer den in London lebenden Muſikern, viele geſchickte Männer von Oxford, Durham, York, Derby, Lancaſhire, u. ſ. f. ein. Uebrigens beſtand die Direktion, unter deren Begünſtigung und Anſehen dieſe abermalige Feyer angeſtellt wurde, aus eben den Perſonen, die S. 13. der folgenden Nachricht von der vorjährigen Gedächtnißfeyer genannt ſind.

Die

*) S. Hamburg. Korreſpondent, St. 31. d. J.

Vorbericht des Uebersetzers.

Die Musik des ersten Concerts, Donnerstags den 2ten Junius, bestand aus drey Theilen: I. Ouverture zur Esther; das Dettinger Te Deum. — II. Zweytes Hoboenconcert; einige Stücke aus dem Judas Makkabäus und aus den Begräbnißmotetten; der Todtenmarsch im Saul, und eine Motette: How great is thy name, etc. — III. Die Motette: O come, and let us sing, etc. das vierte Hoboenconcert, und ein Theil der Krönungsmotetten.

Montags, den 6ten Junius, wurde die zweyte Aufführung I. mit der Ouverture zum Joseph eröffnet, worauf einige Chöre und Arien aus dem Simson folgten. II. Fünftes großes Concert; Stücke aus Israel in Aegypten. III. Fünftes Hoboenconcert. Sätze aus Josua und den Krönungsmotetten.

Am Mittwoch, den 8ten, wurde der Messias aufgeführt, und wegen der Menge derer, die des Platzes wegen nicht mehr Billete erhalten konnten, am Sonnabend darauf wiederholt.

Die Versammlung der Zuhörer war jedesmal überaus zahlreich, und durch die Gegenwart des größten Theils der königlichen Familie und der ersten und vornehmsten Standespersonen glänzend. Bey der zweyten und dritten Aufführung war auch des Prinzen von Wallis Königl. Hoheit als Privatperson in der Loge der Direktoren zugegen; und bey dem letzten dieser Concerte des eben erst aus Deutschland zurückgekehrten Prinzen Wilhelm Heinrichs Königl. Hoheit.

Das Orchester wurde auch itzt wieder vom gemeinschaftlichen Geiste der Aufmerksamkeit und Genauigkeit, und vom edelsten Kunsteifer belebt; so, daß die Wirkung des Ganzen unbeschreiblich groß war. Einige der Instrumentalisten zeichneten sich wieder durch ihr Solospiel rühmlich aus, und unter den Sängern thaten sich besonders Madame Mara und Herr Harrison hervor, vornehmlich durch ihre Arien bey der zweyten Aufführung.

Die

Die Einnahme dieſer Concerte und der dazu angeſtellten Proben, die ſich an an die 10000 Pfund ſoll belaufen haben, wurde wieder zum Beſten milder Stiftungen angewandt, und unter die muſikaliſche Verſorgungsanſtalt, das Weſtminſter- und St. Georgen-Hoſpital vertheilt. Man hat Hoffnung, ſolch einen edeln Zweck fernerhin durch die nämlichen Mittel befördert zu ſehen; und wahrſcheinlich wird künftig eine jährliche Feyer aus dieſem ſäkulariſchen Feſte *).

Eine ſo ſtandhafte, ſo fortwährende, immer noch wachſende Bewunderung der Händeliſchen Verdienſte kann doch wohl nicht bloſſe Frucht eines aufgeloderten Enthuſiasmus, muß doch wohl äuſſerſt gerecht und gegründet ſeyn! Und welch ein Ruhm für die Nation, die aufgeklärt und ſtandhaft genug iſt, ſich durch keinen Einfluß des Zeitgeſchmacks in dieſer Bewunderung irren zu laſſen! — Denn, wir Deutſchen — — ungern geſteh ich's; aber es iſt leider! zu wahr, zu augenſcheinlich; — — wir Deutſchen ſind gegen den groſſen Künſtler, auf den wir ſo ſtolz ſeyn können, lange nicht ſo dankbar, in der Anerkennung ſeiner groſſen Ueberlegenheit lange nicht ſo einſtimmig, ſo warm und ſo innig überzeugt, wie eine Nation, auf die ſonſt National-Vorliebe ſo mächtig wirkt. Soll es nun ferner genug ſeyn, daß unſre muſikaliſchen Schriftſteller Händel's Namen und Talente, nur nicht ganz übergehen, ihn mit einigen, oft ſehr allgemeinen, Lobſprüchen begleiten? daß jeder gründlich angeführte Muſiker und Komponiſt ſeine Arbeiten im Stillen verehret, ſtudirt und benutzt? und wollen wir die Aufführung ſeiner Meiſterſtücke, und allen den Genuß überſchwenglicher Befriedigung, den ſie ſo reichlich gewähren, uns vorſetzlich verſagen, und ihn ganz einer fremden Nation überlaſſen? Und ſollten dafür in unſern Concerten lauter Modewerke ſolcher Komponiſten gehört werden,

*) Den neueſten engliſchen Zeitungen nach, iſt dieß ſchon ausgemacht; und die muſikaliſche Societät hat alle die bey dieſer Feyerlichkeit aufgeführten Gerüſte an ſich gekauft, um davon bey der künftigen jährlichen Wiederholung dieſer Muſiken Gebrauch zu machen.

deren ephemeriſcher Ruhm ſobald wieder dahin iſt; und ſoll immer Ein Modekomponiſt den andern, Ein Zeitgeſchmack den andern verdrängen? Oder iſt die Muſik die einzige Kunſt, in der es keine feſtſtehende, unumſtößliche Grundbegriffe von Schönheit und Vollkommenheit giebt, und deren weſentliche Vortrefflichkeit von äußern, zufälligen Beywerken und Umſtaltungen abhängig iſt?

Unſtreitig würde **Händel's** Gedächtnißfeyer auch für Deutſchland wohlthätig und vortheilhaft werden, wenn ſie uns auf die bisher zu wenig gekannten und zu ſelten genoſſenen Schönheiten und Vorzüge ſeiner Kompoſitionen aufmerkſamer, und in ihrer Bewundrung wärmer und eifriger machte. Unſer Operngeſchmack hat ſich freylich zu ſehr geändert und verwöhnt, um je die Aufführung einer ganzen Händeliſchen Oper hoffen zu dürfen. Aber einzelne Arien daraus, und beſonders ſeine Oratorien, von denen einige ſchon mit deutſchen Worten verſehen ſind, und die übrigen gleiche Bearbeitung verdienten, ſeine Motetten, und ſeine in ſo großem Geſchmack geſchriebnen Inſtrumentalſachen, verdienten wenigſtens mehr Allgemeinheit.

Abriß
von
Händel's Leben.

Abriß
von
Händel's Leben.

Die allmähligen Fortschritte, wodurch man einem Gipfel der Größe erreicht, welcher das Publikum interessirt, und allgemeine Neugierde rege macht, sind mehrentheils so geringe, daß der erste Anfang menschlicher Größe so lange unbemerkt bleibt, bis man ihn vor dem Schimmer des höchsten mittägigen Glanzes nicht mehr deutlich entdecken kann. Die frühern Lebensumstände eines großen und berühmten Mannes sind daher gemeiniglich eben so dunkel und fabelhaft, als die ersten Jahre eines alten und mächtigen Reichs. Denn Lebensbeschreiber pflegen, dieser ihrer Benennung ungeachtet, selten nach dem Leben zu zeichnen; und nicht eher, als bis ein berühmter Mann schon eine Zeitlang verstorben ist, fangen Nachforschung und Vermuthung an, sich mit Aufspürung der Vorfälle, mit Beschreibung der Situationen, mit Schilderung der Charaktere zu beschäftigen. Und so wird, durch diesen Aufschub, das Ganze nicht viel mehr, als ein bloses Phantasiegemählde.

Wäre es indeß möglich, mit aller Umständlichkeit die jugendlichen Thaten eines Alexander oder Cäsar, die ersten poetischen Ergießungen eines Homer oder Virgil, die erste Dämmerung der Vernunft in einem Newton oder Locke, oder die ursprünglichen ersten Gährungen und Ausbrüche des Genies in einem Händel anzugeben; so würde dadurch die menschliche Wißbegierde ungemein befriedigt werden, die es so gerne bemerkt, durch welche kleine Stufengänge oder Riesenschritte Männer von außerordentlichen Talenten ihren Weg zum Tempel des Ruhms beginnen.

Die Nachrichten von Händel's Leben, die 1760, ein Jahr nach ſeinem Tode, herauskamen [1]), ſind zwar mit Wärme und Unpartheylichkeit geſchrieben, aber doch weder ausführlich noch genau genug, um daraus die Oerter ſeines Aufenthalts, die Zeitpunkte ſeiner Werke, und die Begebenheiten ſeiner Jugendjahre, vor ſeiner erſten Ankunft in England im Jahr 1710, da er ſechs und zwanzig Jahr alt war, mit Gewißheit zu beſtimmen [2]).

Darüber iſt man indeß einig, daß der große Tonkünſtler, Georg Friedrich Händel, zu Halle im Magdeburgiſchen, den 24ſten Februar 1685 [3]) geboren wurde; daß ſein Vater ein geſchickter Wundarzt in dieſer Stadt, und ungefähr ſechzig Jahr alt war, als dieſer ſein Sohn zweyter Ehe geboren wurde; und daß er in ſeiner frühen Kindheit einen ſtarken Hang zur Muſik hatte, den das Verbot ſeines Vaters, der ihn zur Rechtsgelehrſamkeit beſtimmte, nicht zu unterdrücken vermochte.

Verſtohlner Weiſe hatte er es in dieſer Kunſt ziemlich weit gebracht, ehe man ihm einen Lehrmeiſter erlaubte. Als er aber ſieben Jahr alt war, und ſein Vater es unmög-

1) Sie ſind von dem ſel. Legationsrath Mattheſon zu Hamburg, 1761, 8. aus dem Engliſchen überſetzt, auch mit einigen Anmerkungen, beſonders über das, was Händel's Aufenthalt in Hamburg betrifft, von dem Ueberſetzer verſehen. — Außerdem ſind die vornehmſten Händeliſchen Lebensbeſchreibungen: in Mattheſon's Grundlage einer Ehrenpforte, (Hamb. 1740. 4.) S. 91. — in Sir JOHN HAWKIN's General History of the Science and Practice of Muſic, Vol. V. p. 262 ff. (faſt bis zum Schluß des Bandes, mit Einſchaltung der Lebensumſtände mehrerer Perſonen, die mit H. in muſikaliſcher Verbindung ſtanden;) — in Hiller's Lebensbeſchreibungen berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuerer Zeit, (Leipz. 1784. 8.) Th. I. S. 99. — Den Anfang einer umſtändlichen Biographie, hat neulich Herr Kapellmeiſter Reichardt, unter der Aufſchrift: G. F. Händel's Jugend, (Berlin, 1785. 8.) geliefert.

2) Herr Hiller bemerkt in ſeiner unlängſt gelieferten und oben ſchon erwähnten Händeliſchen Lebensbeſchreibung, S. 110. mit Recht, daß es nicht leicht ſey, die Chronologie in Händel's Leben in Ordnung zu bringen. Er glaubt daher, man müſſe ihn um fünf Jahr früher nach Italien reiſen laſſen, um den von ſeinem engliſchen Biographen angegebenen ſechsjährigen Aufenthalt daſelbſt heraus zu bringen. Allein, dieß iſt ein offenbarer, auch von Mattheſon ſchon gerügter, Irrthum des Engländers; und Händel war gewiß nicht viel über ein Jahr in Italien, nämlich einen großen Theil der beyden Jahre 1709 und 1710. Vergl. Händel's Jugend von Herrn Reichardt, S. 28. C.

3) Dr. Burney und alle bisherige Lebensbeſchreiber Händel's geben 1684 als ſein Geburtsjahr an. Blos in Walthers muſikaliſchem Lexikon finde ich ſtatt deſſen, 1681, und den 11ſten, ſtatt des 24ſten Februars angegeben. Allein aus dem Kirchenbuche der lieben Frauenkirche zu Halle, und dem mir von dem würdigen Prediger an derſelben, Herrn Pockels, mitgetheilten Auszuge daraus, ergiebt ſich itzt der Umſtand mit Gewißheit, daß Händel 1685 den 24 Februar geboren ſey. Sein Vater wird daſelbſt Kammerdiener und Amtschirurgus genannt. C.

ich fand, ſeine Aufmerkſamkeit auf irgend etwas anders, als auf Muſik, zu richten, für welche er von der Natur mit ausnehmender Neigung und Fähigkeit begabt zu ſeyn ſchien a), übergab er ihn dem damaligen Organiſten an der lieben Frauenkirche zu Halle, Zachau b), zur Unterweiſung, einem in ſeiner Kunſt ſehr geſchickten Mann, der auf ſeinen Schüler ſtolz war. In einem Alter von neun Jahren war unſer junger Tonkünſtler nicht nur ſchon im Stande, die Orgel für ſeinen Lehrmeiſter zu verſehen, ſondern fieng auch ſchon an, die Kompoſition zu ſtudiren; und in dieſer frühen Periode ſeines Lebens ſoll er wöchentlich eine Kirchenmuſik oder geiſtliche Kantate, drey Jahre nacheinander, verfertigt haben. Der verſtorbene Herr Weidemann beſaß eine Folge dreyſtimmiger Sonaten, die Händel verfertigte, als er erſt zehn Jahre alt war c).

Unter dieſem ſeinem erſten Lehrer ſcheint er an ſeinem Geburtsorte bis ins Jahr 1698 ſtudirt zu haben. Itzt kam er, in ſeinem funfzehnten Jahre, nach Berlin, wo damals die Opern am Hofe des Churfürſten von Brandenburg, nachherigen Königs von Preußen, ſehr in Aufnahme waren. Der Churfürſt hatte nicht nur viele treffliche Sänger aus Italien, ſondern auch die berühmten Tonſetzer, Bononcini und Ottilio, in ſeinen Dienſten. Händel ſoll ſich zu Berlin als ein für ſein Alter bewundernswürdiger Klavierſpieler ausgezeichnet, und von ſeiner künftigen Größe ſolche Erwartungen erregt haben, daß ihm der Churfürſt den Antrag that, ihn in ſeine Dienſte zu nehmen, und nach Italien zu ſchicken, um ſich in ſeinen muſikaliſchen Studien deſto vollkommner zu machen. Sein Vater aber lehnte dieſe Ehre aus Liebe zur Unabhängigkeit ab, und Händel gieng wieder nach Halle zurück, wo er ſich noch ziemlich lange muß aufgehalten haben, obgleich ſein Vater bald nach ſeiner Rückkehr von Berlin geſtorben ſeyn ſoll. So ſehr auch Hän-

a) Es war, den ausführlichen Lebensbeſchreibungen zufolge, nicht ſowohl die Macht dieſer überwiegenden Neigung, als die Vorſtellungen des Herzogs von Weißenfels, die Händel's Vater endlich vermochten, ſeinen Sohn ganz der Muſik zu widmen. E.

b) Friedrich Wilhelm Zachau, geb. 1663. geſt. 1721. S. von ihm in Walthers muſikaliſchem Lexikon, und HAWKINS's History of Muſic, Vol. IV. p. 234. E.

c) Der Graf von Marchmont machte ſie auf ſeinen Reiſen, die er als Lord Polwarth durch Deutſchland that, als eine große Seltenheit ausfindig, und gab ſie Herrn Weidemann, der ihm Stunden auf der Flöte gab. Einer meiner Freunde, der mir dieſe Anekdote mitgetheilt hat, beſorgte eine Abſchrift dieſer ingentlichen Kompoſitionen, die ſich gegenwärtig in der Sammlung Sr. Majeſtät des Königs befinden, und die Weidemann einmal Händel'n zeigte, der ſich darüber zu freuen ſchien, und lachend ſagte: „Ich ſchrieb damals wie der Teufel; am meiſten für die Hoboe, die mein Lieblingsinſtrument war.“ Dieſer Umſtand, und das Glück, für einen ſo trefflichen Spieler, als San Martini war, zu ſchreiben, war wohl die Urſache, warum Händel in ſeinen jüngern Jahren ſo häufig Gelegenheit nahm, für dieß Inſtrument zu ſetzen.

bei die Reiſe nach Italien zu thun wünſchte, ſo fehlte es ihm doch an dem dazu nöthigen Gelde; und er gieng nun nach Hamburg, um ſich durch ſeine muſikaliſchen Talente Unterhalt zu verſchaffen, weil dieſe Stadt, nächſt Berlin, ihrer Opern wegen damals am berühmteſten war. Wir verlieren indeß in allen bisherigen Lebensbeſchreibungen ſowohl unſern jungen Tonkünſtler ſelbſt, als ſeine weitern Fortſchritte in der Kunſt von ſeiner Abreiſe aus Berlin an, bis zu ſeiner Ankunft in Hamburg, einem Zeitpunkte von ganzen fünf Jahren, aus den Augen; denn nach Mattheſon's Zeugniſſe, kam er nicht eher, als im Jahre 1703 nach Hamburg, da er ſchon neunzehn Jahr alt war.

Der berühmte Telemann, einer der größten deutſchen Muſiker ſeiner Zeit, erwähnt jedoch in einer von ihm ſelbſt, auf Mattheſon's Erſuchen, im Jahr 1740 abgefaßten Nachricht von ſeinem Leben, ein paar Umſtände, Händel'n betreffend, die zwiſchen der Zeit ſeiner Abreiſe von Berlin und ſeiner Ankunft in Hamburg verfielen, und die wenigſtens einige Aufklärung über dieſen dunkeln Theil ſeiner Geſchichte verbreiten werden.

Telemann, der im Jahr 1681 zu Magdeburg geboren war, äußerte eben ſo, wie Händel, eine ſehr frühe Neigung zur Muſik, und hatte, gleich ihm, ſchon in ſeinen Schuljahren große Fortſchritte in der Kunſt gemacht, ſo ſehr auch ſeine Freunde ihm davon abriethen. Ob er aber gleich faſt alle Inſtrumente ſpielte, und ſchon in einem Alter von zwölf Jahren eine Oper zu ſetzen verſucht hatte; ſo folgte er doch dem ausdrücklichen Geheiß ſeiner Mutter, von der er, nach ſeines Vaters Tode, einzig und allein abhieng, entſagte der Muſik in ſeinem zwanzigſten Jahre völlig, obgleich ſehr wider ſeinen Willen, und gieng nach Leipzig, um daſelbſt die Rechte zu ſtudiren. Unterwegs aber hielt er ſich zu Halle auf, „wo ich, ſagt er, durch die Bekanntſchaft mit dem damals ſchon wichtigen Herrn „G. F. Händel beynahe wieder Notengift eingeſogen hätte.“

Händel war damals ungefähr ſechszehn Jahr alt; und da Telemann, in ſeiner Nachricht von ſich ſelbſt und ſeinem Studiren, unſern jungen Tonkünſtler bald wieder erwähnt, ſo will ich noch einiges daraus herſetzen:

„Allein ich hielt feſt, fährt er fort, und nahm meine vorigen Gedanken wieder mit „auf den Weg. Ich langte an, und kam am ſchwarzen Brete mit einem anſehnlichen „Studioſo überein, deſſen Stubenburſch zu werden. Mein Reiſegeräthe ward geholt; „aber wie klopfte mir das Herz, als ich Wände und Winkel der Stube mit muſikaliſchen „Inſtrumenten verſehen fand! Mir wurde alle Abende etwas vormuſicirt, welches ich bewunderte, ob ich es gleich ſelbſt weit beſſer konnte.“ — — — „Mein Stubenburſch „kam einſt über meinen Koffer, und fand den von mir komponirten ſechſten Pſalm, der,

„ich

„ich weiß nicht wie, unter mein Leinenzeug gerathen war. Ich verſtändigte ihn meines „Vorhabens, welches er billigte; er bat ſich aber den Pſalm aus, um ihn am nächſten „Sonntage in der Thomaskirche muſiciren zu laſſen. Der damalige Burgermeiſter und „geheime Rath, Herr Dr. Romanus, findet Geſchmack daran, und beredet mich, alle „vierzehn Tage ein Stück für beſagte Kirche zu ſetzen, wogegen ich mit einem erklecklichen „legat verſehen wurde, ohne die Hoffnung, ſo man mir zu gröſſern Vortheilen machte; „doch gieng deſſen fernerer Rath dahin, daß ich die andern Studien nicht niederlegen „ſollte [7]).“ — — — „Bald darauf gewann ich die Direktion über die Opern.“ — „Die Feder des vortreffichen Herrn Johann Kuhnau diente mir zur Nachfolge in Fu„gen und Kontrapunkten; in melodiſchen Sätzen aber, und deren Unterſuchung, hatten „Händel und ich, bey öftern Beſuchen auf beyden Seiten, wie auch ſchriftlich, eine „ſtete Beſchäftigung.“ [8])

Den Angaben Telemann's nach, muß dieß alles zwiſchen dem Jahr 1701 und 1703 geſchehen ſeyn, in welchem Händel Halle verließ, und nach Hamburg gieng, welches von Leipzig zu weit entlegen iſt, als daß dieſe jungen Tonkünſtler einander öftere Beſuche hätten machen können.

Es iſt ſehr ſchwer, von den Lebensumſtänden einzelner Perſonen in entfernten Weltgegenden zuverläſſige Nachrichten zu erhalten; und wenn ich bedenke, wie ſelten Ausländer von dem, was in England vorfällt, richtig und beſtimmt reden, ſo muß ich fürchten, daß ich und andre leicht eben ſo unwiſſend und irrig ſeyn können, wenn wir von ausländiſchen Dingen ſchreiben.

In denen Nachrichten, welche Riccoboni von unſern Schauhühnen, Quadrio von unſern Dichtern, Mattheſon und andre von unſrer Muſik geben, iſt alles ſo dürftig und unrichtig, daß nichts verächtlicher ſeyn kann, als der Geſichtspunkt, in welchem man uns in dieſen Beſchreibungen unſern Nachbarn darſtellt; wenn anders nicht die Verfaſſer ſelbſt in den Augen derer dadurch verächtlich werden, die zur Entdeckung ihrer Irrthümer im Stande ſind.

Auch

7) Ich laſſe hier einige von Dr. Burney noch ausgezogene Stellen weg, weil ſie blos Telemann ſelbſt betreffen. Uebrigens erinnere ich mich, dieſen verdienſtvollen, ehrwürdigen Komponiſten von ſeiner frühen Bekanntſchaft mit Händel, und ſeiner Achtung gegen deſſen Verdienſte oft mit Vergnügen gehört zu haben. E.

8) S. Mattheſon's Grundlage einer Ehrenpforte, ꝛc. (Hamb. 1740. 4.) S. 138. f.

Auch weiß man, daß es äußerst ſchwer hält, einen Irrthum auszurotten, wenn er einmal erſt in Büchern Wurzel gefaßt hat, weil es weit leichter iſt, Dinge für ausgemacht anzunehmen, und ſie ſchlechthin abzuſchreiben, als ſie zu prüfen und zu widerlegen.

Da Händel ſeine Jugend faſt ganz in Deutſchland zugebracht hat; ſo müſſen die Vorfälle dieſer ſeiner Lebenszeit ſeinen gleichzeitigen Landsleuten beſſer bekannt geweſen ſeyn, als ſie es einem Engländer ſeyn konnten, der, funfzig Jahr nach der Ankunft dieſes großen Tonkünſtlers unter uns, mündliche Sage für Thatſachen nehmen mußte *).

Johann Mattheſon, ein geſchickter Muſiker, und ein bänderreicher muſikaliſcher Schriftſteller, der die ganze Zeit über in Hamburg lebte, als ſich Händel daſelbſt aufhielt, hat in ſeine Schriften manche ihn betreffende Umſtände mit eingeſtreut, die Aufmerkſamkeit verdienen. Denn wenn er gleich zuweilen als ein Freund und Vertrauter Händels, und als Bewunderer ſeines Genies und ſeiner Geſchicklichkeiten ſpricht, und dann ein andermal den Kunſtrichter ſpielt, und über ſein größres Glück in der Kunſt offenbar mißvergnügt, eiferſüchtig und neidiſch thut; ſo war doch Mattheſon nicht fähig, Dinge zu erdichten oder zu verdrehen, von denen er wußte, daß ſie ganz Hamburg, und Händel ſelbſt, der noch bis fünf Jahre vor dieſes Schriftſtellers Tode lebte, widerlegen konnte.

Mattheſon, der im Jahr 1681 zu Hamburg geboren war, genoß einer guten Erziehung, und wurde eine angeſehene Perſon dieſer Stadt, wo er ſich, in ſeinen jüngern Jahren, als Komponiſt, Opernſänger und Klavierſpieler auszeichnete. In der Folge verließ er das Theater, und wurde Sekretär des Engliſchen Reſidenten, Johann von Wich **); indeß fuhr er bis an ſein Ende fort, Muſik zu ſtudiren, ſie auszuüben, und über muſikaliſche Gegenſtände zu ſchreiben.

Seine Neigung für die Muſik verrieth ſich eben ſo früh, wie bey Telemann oder Händel; denn ſchon in einem Alter von neun Jahren ließ er ſich mit Singen und Orgelſpielen in verſchiednen Hamburgiſchen Kirchen hören; und als er achtzehn Jahr alt war, ſetzte er eine Oper, die Plejaden, für das dortige Theater, worin er ſelbſt die Hauptrolle ſang.

Mattheſon

*) Manche Unrichtigkeiten dieſer Art hat Mattheſon in ſeiner oben ſchon angeführten Ueberſetzung dieſer Memoirs of the Life of Handel nach ſeiner Art, d. i. nicht allzu ſäuberlich, gerügt und berichtigt. T.

**) Nicht Sir Cyrill Wich, wie im Originale ſteht; denn dieſer war ein Sohn und Nachfolger jenes engliſchen Geſandten im Niederſächſiſchen Kreiſe, deſſen Mattheſon gleichfalls in ſeiner in der Ehrenpforte befindlichen Lebensbeſchreibung, S. 100, erwähnt. T.

Mattheſon hatte wirklich in ſeiner Jugend mit Händeln, ehe ſein Name als eines großen Tonkünſtlers in andre Gegenden von Europa gedrungen war, ſo viel Umgang und Verkehr, daß man itzt nicht hoffen darf, beſſere Nachrichten von einer ſo intereſſanten Periode irgendwo ſonſt, als bey ihm, aufzufinden.

Mattheſon war ein eitler und ruhmredliger Mann, deſſen vornehmſter Wunſch in allen ſeinen Schriften dahin gieng, dem Leſer ſchuldige Ehrerbietung gegen ſeine Geſchicklichkeiten und Vorzüge einzuflößen [11]). Er rühmte ſich daher vor ſeinem Abſterben, im Jahr 1764, da er drey und achtzig Jahr alt war, er habe ſo viele Bücher über die Muſik herausgegeben, als er Jahre zählte, und werde ſeinen Erben noch einmal ſo viele, zum Gebrauch der Nachwelt, handſchriftlich hinterlaſſen [12]).

Im Jahr 1761 verfertigte er eine Ueberſetzung von Händels Leben aus dem Engliſchen, mit Anmerkungen und Zuſätzen, die weder ſehr unpartheyiſch noch ſehr rühmlich für ſeine Denkungsart ſind [13]). Aber, wie konnte der Verfaſſer einer Schrift, worin geſagt wurde: „Mattheſon war kein großer Sänger, und bekam nur gelegentlich eine „Rolle," eine beſſere Begegnung erwarten? Um dieß zu widerlegen, ſagt er uns, daß er beſtändig, funfzehn Jahre hindurch, in den Hamburgiſchen Opern die erſten Rollen geſungen, und das mit ſolchem Beyfall, daß er die Leidenſchaften ſeiner Zuhörer ganz in ſeiner Gewalt gehabt, und ſie nach Gefallen zur Freude, Betrübniß, Hoffnung und Furcht, habe bewegen können [14]). Und wer wird es wagen, daran zu zweifeln, daß er dieß Talent beſeſſen habe, wenn er die Wirkung deſſelben eigenhändig bezeugt?

In einer ſeiner muſikaliſchen Schriften, die zugleich biographiſch und kritiſch iſt, in der Grundlage einer Ehrenpforte, die zu Hamburg 1740 herauskam, und eine dreyßig Seiten lange, aufgeblaſene Erzählung von ihm ſelbſt und ſeinen Werken enthält

11) Dieß ſcheint ihm bey ſeinen Landsleuten gelungen zu ſeyn, da ihm verſchiedne theoretiſche Muſikſchriften zugeeignet ſind; unter andern, Hrn. Marpurg's Handbuch bey dem Generalbaß und der Kompoſition. Berlin, 1762. 4.

12) Das vollſtändigſte Verzeichniß von Mattheſon's Schriften findet man, nach einer von ihm ſelbſt aufgeſetzten Anzeige derſelben, am Schluß ſeiner, größtentheils aus der Ehrenpforte ausgezognen Lebensbeſchreibung, in den Nachrichten von Niederſächſiſchen berühmten Leuten und Familien, (Hamburg, 1768. 69. 2 Bände 8.) B. II. S. 91. E.

13) Aber doch ſeiner ganzen ſchriftſtelleriſchen Denkungsart ſehr gemäß und analog. Gleich in der Vorrede findet man die ſonderbare, ganz eigenthümliche, und oft ſehr launige Schreibart wieder, die Mattheſon's Schriften durchgängig bezeichnet, und ſie ſelbſt der Aufmerkſamkeit des Sprachforſchers nicht unwürdig macht. E.

14) Vergl. des Verf. Tagebuch einer muſikaliſchen Reiſe, in der Ueberſ. B. III. S. 179

hält [16]), findet man eben ſo, wie in ſeinen Anmerkungen zu Händel's Leben aus dem Engliſchen, eine umſtändlichere und beſſere Nachricht von des letztern jugendlichen Arbeiten und Schickſalen, als ich ſonſt irgendwo habe auffinden können.

Händel, ſagt er, ſey im Sommer 1703 zu Hamburg angekommen, reich an Fähigkeit und gutem Willen. „Hier, fährt er fort, machte er faſt ſeine erſte Bekanntſchaft „mit mir, den 9ten Jun. 1703, auf der Orgel der Marien Magdalenenkirche; ich führte „ihn in meines Vaters Haus, und erwies ihm alle nur erſinnliche Wohlthaten, ſowohl „was den Tiſch und Unterhalt, als auch was die Anpreiſung ſeiner Perſon betraf. Ich „führte ihn auf den hieſigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten herum, abſon„derlich aber in ein gewiſſes Haus, wo alles der Muſik äußerſt ergeben war." [17])

„Anfangs ſpielte er die andre Violine im Opern-Orcheſter, und ſtellte ſich, als „ob er nicht fünf zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Scherz ſehr ge„neigt war." [17])

„Er ſetzte zu der Zeit ſehr lange, lange Arien, und ſchier unendliche Kantaten, „die doch nicht das rechte Geſchick noch den rechten Geſchmack, obwohl eine vollkommene „Harmonie hatten, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper anders zugeſtutzt."

Da dieſe jungen Tonkünſtler oft und ſehr vertraut mit einander umgiengen, ſo giengen ſie zum öftern einen freundſchaftlichen Wettſtreit, zur Prüfung ihrer Fähigkeiten mit einander ein; und da ſie ſahen, daß jeder von ihnen ſeine meiſte Stärke auf einem beſondern Inſtrument hatte, Händel auf der Orgel, und Mattheſon auf dem Klavier, ſo verabredeten ſie, einander nicht ins Gehege zu kommen, und hielten dieſe Verabredung redlich fünf bis ſechs Jahre hindurch.

Mattheſon

15) M. that zwar, als ob er dieſe Lebensbeſchreibung nicht ſelbſt aufgeſetzt habe, ſondern ſeine Geſchichte durch einen dritten Mann erzählen laſſe; aber ſeine Denkart und Schreibart iſt zu kenntlich, und ſcheint auch hier überall hervor. Und gekrönt hat er dieſe Biographie und ſeinen Selbſtruhm in derſelben, mit folgendem Schlußworte aus dem Plinius: „Eſt homo ingeniosus, acutus, acer, et qui plurimum in scribendo et salis habet et fellis, nec candoris minus."

16) Dieß war, wie man aus einer andern von Mattheſon's Schriften ſieht, das Haus des engliſchen Reſidenten, wo er, wie es ſcheint, Händel'n, vor ſeiner Abreiſe aus Hamburg, dadurch weiterlangte, daß er nicht nur Hofrath des Geſandten, und Hofmeiſter ſeines Sohns, ſondern auch deſſen Muſikmeiſter wurde.

17) „Ich weiß gewiß, ſagt Mattheſon, „wenn er dieſes lieſt, er wird im Herzen lachen; „denn äußerlich lacht er wenig. Inſonderheit, „falls er ſich des Taubenkrämers erinnert, der mit „uns damals auf der Poſt nach Lübeck fuhr, im„gleichen des Paſtorenbäckers Sohns, der uns „beym Spielen die Bälge in der hieſigen Marien„Magdalenenkirche treten mußte. Und hundert „dergleichen Poſſen ſchweben mir auch in Ge„danken."

Mattheſon ſagt ferner das Hamburgiſche Opernhaus ſey im Jahr 1704 geſchloſſen worden, und nun habe er Händel'n zurückgelaſſen, ſey nach Holland gereiſt, habe daſelbſt die beſten Orgelwerke verſucht, und die künſtlichſten Spieler gehört, habe zu Amſterdam Concerte gegeben, und den Antrag bekommen, zu Harlem eine Organiſtenſtelle mit funfzehnhundert Gulden Beſoldung zu erhalten. Er dachte damals nach England zu gehen, wurde aber davon, und von der Annahme der Organiſtenſtelle zu Harlem [18]), durch die dringenden Einladungen abgehalten, die er von den Unternehmern der Oper, von ſeinen Verwandten und Freunden, und von ſeinem Beichtvater erhielt, beſonders aber durch einen ſehr gütigen und verbindlichen Brief, den ihm Händel von Hamburg aus ſchrieb. Dieſen Brief hat Mattheſon, zum Beweiſe ihrer damaligen Vertraulichkeit, in ſeiner Ehrenpforte abdrucken laſſen. Er iſt vom 18ten März, und enthielt unter andern folgende Ausdrücke:

„Ich wünſche vielmal in Dero höchſtangenehmen Converſation zu ſeyn, welcher „Verluſt bald wird erſetzt werden, indem die Zeit herankommt, da man, ohne deren Ge„genwart nichts bey den Opern wird vornehmen können. Bitte alſo gehorſamſt, mir „Dero Abreiſe zu notificiren, damit ich Gelegenheit haben möge, meine Schuldigkeit durch „Derſelben Einholung, mit Mlle. Sbrlens, zu erweiſen.“ [19])

Händel muß um dieſe Zeit ſeine erſte Oper geſetzt haben, worin er vermuthlich die erſte Mannerolle für Mattheſon geſchrieben, und ſich dabey nach ſeiner Singart und dem Umfange ſeiner Stimme gerichtet hatte. Aber die Eitelkeit erlaubte Mattheſon nicht, Händel's Höflichkeiten einer andern Urſache, als bloßer Liebe und Gefälligkeit zuzuſchreiben.

In ſeinen Anmerkungen zu der überſetzten Händeliſchen Lebensbeſchreibung iſt er vornehmlich über die Stelle ungehalten, worin der Zank erzählt wird, der bald nach dieſem Briefe zwiſchen ihnen beyden vorfiel. Er wirft dem Biographen nicht nur Verſtoßungen wider Geographie, Zeitrechnung und Geſchichte vor, ſondern vorſetzliche Verfälſchung der Wahrheit in der Erzählung dieſer ihrer Uneinigkeit.

18) Dieſe lehnte er vielmehr, wie er ſagt, auf Einrathen ſeiner höhern Neigungen, ſelbſt von ſich ab. E.

19) Am Schluß des überſetzten Händeliſchen Lebens, S. 150, hat M. dieſe Stelle des gedachten Briefes abermals abdrucken laſſen, und ſetzt hinzu: „Auch die geringſten Briefe machen ſchon „einigermaßen ihre Schreiber ob, nach Zeit und „Ort. Horaz ſagt gar recht:

„Coelum non animum mutant, qui trans mare „currunt.“ E.

Mattheſon, der bey aller ſeiner Selbſtgefälligkeit und Pedanterey, doch das Lob verdient, daß er in Auffindung hiſtoriſcher Umſtände ſehr ſorgfältig, und in ihrer Erzählung ſehr genau war, ſagt uns, Händel habe anfänglich nur die zweyte, doppelt beſetzte Violine im Orcheſter geſpielt, und ſey auf dieſem Inſtrument, wie leicht zu erachten, nicht ſtärker, als ein Alpiemſt geweſen [90]). „Als es aber, ſagt er, einmals am Klavierſpieler „fehlte, ließ er ſich bereden, deſſen Stelle zu vertreten, und bewies ſich als ein Mann, „ohne daß es Jemand anders, als ich, vermuthet hätte."

Nach Mattheſon's eignem Geſtändniſſe, erlangte er durch Händel's Anweiſung, der oft in ſeines Vaters Hauſe war, und mit ihm ſpielte, eine Kenntniß in der Modulation, und in Kontrapunktgriffen, die er von ſonſt keinem hätte erlangen können.

Bey Erledigung einer Organiſtenſtelle zu Lübek reiſten ſie beyde dahin, und machten auf dem Wagen viele Doppelfugen, da mente, ſagt Mattheſon, non da penna. Buxtehude, ein vortrefflicher Orgelſpieler, war damals Organiſt zu Lübek; indeß ſetzte Händel's Stärke auf der Orgel ſelbſt diejenigen in Erſtaunen, die jenen großen Meiſter zu hören gewohnt waren. Händel und Mattheſon bewarben ſich indeß nicht um die erledigte Stelle, weil mit derſelben eine Heyrathsbedingung verbunden war, und giengen alſo wieder nach Hamburg.

Um dieſe Zeit [91]) wurde eine von Mattheſon geſetzte Oper, Kleopatra, daſelbſt aufgeführt, in welcher Mattheſon ſelbſt den Antonius, und Händel den Flügel ſpielte. Jener war gewohnt, nach der Entleibung des Antonius, die noch ziemlich lange vor dem Schluß der Oper geſchah, ſich als Komponiſt an den Flügel zu ſetzen; Händel aber wollte ſeiner Eitelkeit nicht nachgeben, und ihm dieſen Poſten überlaſſen; und dadurch entſtand unter ihnen eine ſo heftige Erbitterung, daß ihm Mattheſon beym Herausgehen aus dem Opernhauſe eine Maulſchelle gab. Beyde zogen darauf ſogleich den Degen; und es erfolgte ein Zweykampf unter ihnen auf öffentlichem Markte. Zum Glück ſprang Mattheſon's Klinge auf einem metallnen Rockknopf ſeines Gegners. Dieß machte dem Streit ein Ende, und ſie wurden bald wieder mit einander ausgeſöhnt. — Auf dieſe Art erzählte Mattheſon ſelbſt, lange vor Händel's Tode die Umſtände dieſes Zwiſtes, der zwiſchen ihnen, während ſeines Aufenthalts zu Hamburg, vorfiel.

Der

90) „To how minute an origin we owe „Young Ammon, Cæſar, and the great Naſſau!" „Welch einem geringen Anfange verdanken wir die „Größe eines Cäſars und des großen Prinzen von „Naſſau!"

91) Vielmehr, länger als ein Jahr hernach. Denn ſchon im Auguſt 1703 reiſten ſie zuſammen nach Lübek; und dieſe Oper wurde erſt den 3. December 1704 aufgeführt. E

Der Engliſche Lebensbeſchreiber wird von Mattheſon ſehr hart darüber angelaſſen, daß er ſagt, „dieſer Zweykampf habe einem Meuchelmord ähnlicher geſehen," als einem „Renconter." Auch giebt er ihm Schuld, daß er Händel'n beſtändig mit Verſatz jünger macht, als er war, um ihn nicht nur als ein muſikaliſches Wunder darzuſtellen, ſondern auch als noch viel zu jung, um Muth, Faſſung oder Geſchicklichkeit genug beſeſſen zu haben, ſich zu vertheidigen. „Hätte er ſich aber auch zu vertheidigen gewußt, ſagt ſein „Lebensbeſchreiber; ſo hätte er doch nicht Zeit dazu gehabt." Dagegen erinnert Mattheſon, „daß Händel damals beynahe ein und zwanzig Jahr alt, groß, ſtark, breit und „kräftig vom Leibe, folglich Mannes genug geweſen ſey, ſich zu wehren, und des an ſeiner „Seite hängenden Degens eingedenk zu ſeyn." — „Eine trockne Ohrfeige, ſagt er, ſey „kein Meuchelmord, ſondern vielmehr eine nothwendige Warnung, ſich zur Gegenwehr anzuſchicken."

Dieſe Schlägerey fiel den 5ten December 1704 vor; und zum Beweiſe ihrer baldigen Ausſöhnung führt Mattheſon an, er habe den 30ſten eben dieſes Monats den jungen Komponiſten zu der Probe ſeiner erſten Oper Almira ins Schauſpielhaus begleitet, und in derſelben die erſte Rolle geſpielt; auch ſeyn ſie in der Folge noch beſſre Freunde geworden, als zuvor. Dieſe Oper wurde den 8ten Januar 1705 zuerſt, und mit vielem Beyfall, geſpielt [22]).

Den 25ſten Februar des nämlichen Jahrs brachte er ſeine zweyte Oper, Nero, auf die Bühne, die gleichfalls ſehr gut aufgenommen wurde [23]). Nach der Aufführung dieſer beyden Opern nahm Mattheſon, der in beyden die erſte Sängerrolle ſpielte, von der Bühne Abſchied [24]), weil er itzt Sekretär des engliſchen Geſandten in Hamburg

22) Ihr ganzer Titel iſt: Der in Kronen erlangte Glückswechſel, oder Almira, Königin von Caſtilien. Ein Epilog dazu, der Genius von Europa, war von Kayſer geſetzt. Der Verf. — Dieſe Anzeige nahm Dr. Burney vermuthlich aus Mattheſon's muſikaliſchem Patrioten, in welchem S. 177 ff. ein Verzeichniß der Hamburgiſchen Opern befindlich iſt. Ich beſitze eine von dem ſel. Herrn Syndikus Kieſewetter gemachte Sammlung derſelben, in deren geſchriebenem Verzeichniſſe gleichfalls Händel als Komponiſt der Almira genannt wird. Dagegen legt der Vorbericht des Textbuches ſelbſt die Muſik Kayſer'n bey, der darin nur wenig von der Muſik zu ihrem italieniſchen Texte von Ruggiero Fidelf beybehalten habe. Im Jahr 1706 wurde ſie verändert aufgeführt, und die damalige Kompoſition war, einſtimmiger Angabe nach, von Kayſer. Vermuthlich war alſo doch wohl die frühere von Händel. E.

23) Der eigentliche Titel war: Die durch Blut und Mord erlangete Liebe, oder Nero.

24) Mattheſon's erſte Oper, die Plejaden, wurde zu Hamburg 1699 aufgeführt; Porſenna, die zweyte, 1702; Viktor, Herzog von der Normandie, wovon Schieferdecker den

geworden war; eine Stelle, die er bis an ſeinen Tod, faſt ſechzig Jahre lang, bekleidete [35]).

Daß Mattheſon mehr Kenntniß als Geſchmack beſaß, davon iſt ſchon folgender Einfall, den man mir in Hamburg erzählte, Beweiſes genug. Er verſuchte es einmal auf Veranlaſſung eines Textes, worin dieß Wort vorkam, einen Regenbogen dadurch auszudrücken, daß er die Noten aller Stimmen in einem Bogen allmählig auf und abſteigen ließ; und ſchien alſo zu glauben, dieſer Anblick für die Augen ſeiner Spieler und Sänger werde auch den Ohren der Zuhörer die Vorſtellung von einem Regenbogen mittheilen [36]).

Alle die Muſik, die ich je von Mattheſon gehört habe, iſt gedankenleer und unintereſſant. Es heißt, er ſey ein groſſer Klavierſpieler geweſen, und Händel habe ſeine Stücke gern geſpielt. Hat er je Mattheſon für einen furchtbaren Nebenbuhler gehalten, ſo muß bey dieſem Spielen ſeiner Stücke ſein Triumph ſehr vollkommen geweſen ſeyn, wenn

den erſten, Mattheſon den zweyten, und Brockes den dritten verfertigte, in eben dem Jahre; und Kleopatra, die vierte, welche die Schlägerey zwiſchen H. und M. veranlaßte, im Jahre 1704.

35) Vielmehr, wie in ſeiner obengedachten Lebensbeſchreibung geſagt wird, nur über vierzig Jahr; denn hernach ging er mit dem Charakter eines Legationsraths, in Groſſfürſtlich-Holſteiniſche Dienſte, und blieb darin bis an ſeinen Tod. E.

36) Ich habe hier die Worte des Originals etwas umändern müſſen, weil darin geſagt wurde, M. habe dieſen allerdings höchſt läppiſchen Einfall in der Trauermuſik auf ſich ſelbſt angebracht, die er in ſeinen letzten Jahren verfertigte, und zwar bey den Worten aus der Offenb. Joh. IV, 3. „Und ein Regenbogen war um den Stuhl.“ — Allein ich bin bey der Aufführung jener Trauermuſik in der Hamburgiſchen groſſen Michaelskirche, zu deren Orgelbau er 4000 Mark geſchenkt hatte, den 17ten April 1764 ſelbſt zugegen geweſen, und habe noch itzt den von M. ſelbſt dazu verfertigten Text in Händen, worin aber weder jener Spruch, noch überall das Wort Regenbogen, vorkommt. Sondern jene abentheuerliche Erfindung wurde von M. in der Kompoſition einer Arie angebracht, die in der bald weiter zu erwähnenden Paſſionsmuſik von Brokes vorkömmt, und deren Poeſie gleichfalls, wie faſt dieß ganze Oratorium hindurch, voll ſolcher kindiſcher Concetti iſt. Die Arie fängt nämlich an:

Dem Himmel gleicht ſein buntgeſtrimmter Rücken,
Den Regenbogen ohne Zahl
Als lauter Gnadenzeichen ſchmücken.

Uebrigens war auch jene Trauermuſik, aber vielmehr das fröhliche Sterbelied, womit er ſich ſelbſt harmoniſch und poetiſch im 63. Jahre ſeines Alters zu Grabe ſang, ſowohl harmoniſch als poetiſch ein Beweis von der Geſchmackloſigkeit des Mannes, und von der groſſen Unfruchtbarkeit ſeines Geiſtes an wahrer und meiſterhafter Erfindung. Die Form der Poeſie iſt, ſo Gott will, dramatiſch; und man kann ſich da von ſchon aus dem lateiniſchen Titel auf der Kehrſeite des deutſchen einigen Begriff machen. Er heißt: „*Mattheſoni Abdes Exſequiale, per vocem: Sanctiſſimi Sanctorum, Sanctis Sabi, S. Pauli, S. Bernhardi, Sanctorum omnium, et ipſius Theotimi, decantatum.*“ E

wenn er ſie mit ſeinem eignen, oder mit dem ihm beywohnenden Talente verglich, jeden Augenblick etwas weit beſſers hervorzubringen. Ich beſitze eine Folge von zwölf Mattheſoniſchen Klaviersuiten, die zu London, 1714, von Fletcher in Kupfer geſtochen ſind, der ſie in der Vorrede als Stücke rühmt, die vor allen andern dieſer Art den Vorzug verdienten, und von einem der damaligen größten Komponiſten in einem durchaus gefälligen und erhabenen Geſchmack verfertigt wären. Sie beſtehen aus Ouvertüren, Präludien, Fugen, Allemanden, Couranten, Giquen und Arien. Allein, der Lobſprüche des Herausgebers ungeachtet, gleichen ſie allen Klavierſtücken, die ich je von denen geſehen habe, die älter ſind, als Händel's vortreffliche Suites de Pieces, wovon die erſte Sammlung 1720 erſchien. Bey aller guten Harmonie machen ſie auf die Seele eben ſo wenig gefälligen oder leidenſchaftlichen Eindruck als das Geklingel der Triangel, oder die Schellen eines Laſtpferdes; und durch dergleichen Sachen wird in der That das Inſtrument zum Range eines tönenden Erzes und einer klingenden Schelle, herabgewürdigt.

Vom Jahre 1705 bis 1708, da Händel zwey andre Opern, Florindo und Dafne [97]) ſetzte, lieferte er nichts für die Bühne; ob er gleich viele Scholaren hatte, und unzählig viele Klavierſtücke, Lieder und Kantaten ſchrieb [98]).

Mattheſon geſteht ſelbſt, daß Händel während ſeines Aufenthalts in Hamburg ſeine Schreibart durch ſeine beſtändige Beſuchung der Oper ungemein verbeſſert habe, und ſagt, er ſey in extemporierten Fugen und im Kontrapunkt auf der Orgel ſtärker geweſen, als der berühmte Kuhnau in Leipzig, den man damals als ein Wunder anſah.

Nach-

97) Beyde Opern gehören eigentlich zuſammen; und in der letztern iſt die Fabel der erſtern fortgeführt, in deren Vorberichte auch geſagt wird, daß man, wegen zu großer Länge der Muſik, das Ganze auf dieſe Art in zwey Theile abgeſondert habe. C.

98) Ich erhielt in Hamburg, im Jahr 1775. eine geſchriebene Sammlung Kantaten von den vorzüglichſten Komponiſten zu Anfange des izigen Jahrhunderts, unter welchen zwey von Händel ſind, die ich ſonſt nirgends geſehen habe, und vermuthlich wurden dieſe von ihm daſelbſt, vor ſeiner Ankunft in England oder ſeiner Abreiſe nach Italien, verfertigt. Die eine von dieſen Kantaten hat eine lebhafte Begleitung für ein obligates Klavier. Am Schluß iſt eine kurze Arie, welche den Keim, oder das Thema einer ſehr beliebten Klaviersuite zu enthalten ſcheint, die im zweyten Theile ſeiner Pieces de Clavecin S. 5. gedruckt iſt; gerade der Satz, womit er das letzte Concert endigte, das er je öffentlich ſpielte. Es iſt um ſo viel wahrſcheinlicher, daß er dieſe Kantate in ſeiner frühen Jugend gemacht habe, weil er ſich darin einige kleine Freyheiten herausgenommen hat, die man in ſeinen ſpätern Arbeiten nicht findet.

Nachdem er ſich zu Hamburg durch ſeine Opern ſo viel Geld erworben hatte, daß er nach Italien reiſen konnte [29]), ſo unternahm er dieſe Reiſe nach dem Sitze der Muſen, die jedem Manne von Genie ſo äuſſerſt wünſchenswürdig iſt. Er blieb eine Zeitlang zu Florenz, wo er die Oper Rodrigo verfertigte. Von da gieng er nach Venedig, wo er im Jahr 1709 ſeine Agrippina aufführte [30]), die, wie ſein Lebensbeſchreiber ſagt, ſieben und zwanzig Abende nach einander mit großem Beyfall geſpielt wurde. Hier fand er den Domenico Scarlatti, Gaſparini und Lotti.

Nicht lange hernach gieng er nach Rom, wo er Gelegenheit hatte, Komponiſten und Tonkünſtler vom erſten Range zu hören. Hier hatten der ältere Scarlatti und Gaſparini die Singemuſik, und Corelli die Inſtrumentalmuſik zur großen Vollkommenheit gebracht. Bey dem Kardinal Ottoboni, bey dem Händel ſich ſehr in Gunſt ſetzte, hatte er zum öftern Gelegenheit, den naturvollen, ſanft fühlenden Corelli ſeine eignen Stücke ſpielen zu hören. Hier verfertigte er eine Serenate Il Trionfo del Tempo [31]); und gieng darauf nach Neapel, wo er ſeinen Acis und Galathea auf einen italieniſchen Text ſetzte, der ganz von dem kleinen engliſchen Singſpiele dieſes Namens von Gay verſchieden war, wozu er im Jahr 1721 für den Herzog von Chandos die Muſik verfertigte.

Als er aus Italien zu Ausgange des Jahres 1709, oder zu Anfange des J. 1710, wieder nach Deutſchland kam, ſo war Hannover der erſte Ort, wo er ſich etwas länger aufhielt, und wo er in dem Churfürſten einen Gönner und Wohlthäter fand, der in der Folge, nach dem Tode der Königinn Anna, unter dem Namen Georgs des Erſten, den engliſchen Thron beſtieg. Dieſer Fürſt hatte den geſchmackvollen und gelehrten Komponiſten Steffani als Kapellmeiſter in ſeinen Dienſten, mit dem Händel vorher ſchon in Venedig bekannt geworden war, und der nun, ihm zu gefallen, ſeine Stelle als Churfürſtlicher Kapellmeiſter niederlegte. Dieſer ehrwürdige Komponiſt war ſein Muſter in der Schreibart

von

29) Mattheſon ſagt ſowohl in der Ehrenpforte, als in einer Note zu der von ihm überſetzten Lebensbeſchreibung, S. 17, er habe dieſe Reiſe frey, in Geſellſchaft eines Herrn von Binitz gethan. — Vorher hatte er ein gleiches Anerbieten von dem Bruder des Großherzogs von Toſkana ausgeſchlagen. E.

30) Man brachte ſie auch im Jahr 1718 italieniſch auf das Hamburgiſche Theater. E.

31) Die Originalpartitur dieſes Stücks befindet ſich in der Sammlung Seiner Majeſtät. Im J. 1770 kaufte ich zu Rom, unter andern geſchriebenen Kompoſitionen alter Meiſter, ſechs Kantaten, *a voce ſola, del Georgio Federico Hendel*, detto *il Saſſone*, die er vermuthlich in dieſer Stadt während ſeines dortigen Aufenthalts ums Jahr 1709, verfertigte. Aus der gelben Farbe der Dinte vermuthete ich, daß auch die Abſchrift ſchon ſehr alt iſt. Einige davon habe ich nie in irgend einer andern Sammlung gefunden.

von Kammerduetten, und erleichterte ihm den Zutritt zu der Gunſt des Kurfürſten, der ihm ein Gehalt von 1500 Reichsthalern unter der Bedingung ausſetzte, daß er nach vollendeter Reiſe an ſeinen Hof zurückkehren ſollte. Händel nahm dieſen Antrag an, und gieng nun nach Düſſeldorf, wo er bey dem Kurfürſten von der Pfalz eine ſchmeichelhafte Aufnahme fand, der ihn gleichfalls in ſeinen Dienſten zu behalten wünſchte. Allein, außer der Verbindung, worein er ſich ſchon mit dem Kurfürſten von Hannover eingelaſſen hatte, wünſchte er auch England zu beſuchen, wo die dramatiſche Muſik ſchon durch verſchiedne noch ſehr geſchmackloſe Opernverſuche beliebt geworden war, und wohin ihn auch verſchiedne adliche Perſonen eingeladen hatten, die er in Italien und Hannover kennen lernte.

Gegen das Ende des Jahrs 1710 kam er in England an. Seine dortige Aufnahme war für ihn eben ſo ſchmeichelhaft als rühmlich für die Nation, die damals eben ſo glücklich im Kriege, als in der Ausbildung der Künſte des Friedens, war. Witz, Poeſie, Wiſſenſchaft und Gelehrſamkeit, welche dieſe Periode der engliſchen Geſchichte auszeichneten, wurden durch Händel mit allen Reizen einer ausdruckvollen und gelehrten Muſik bereichert, die von ihm zuerſt in dieß Land eingeführt und verpflanzt wurde, und deren vollen blühenden Wachsthum er noch erlebte.

Der Ruf von den ausnehmenden Talenten und Fähigkeiten, welche Händel beſaß, und von dem Beyfall, den er ſich durch beyde in Italien und Deutſchland erworben hatte, war in England ſchon vorläufig bekannt geworden, und verſchaffte ihm eine leichte und günſtige Aufnahme bey Hofe, und in vielen von den erſten Familien. Aaron Hill, damaliger Unternehmer der Opern, machte ſich den Vortheil ſeiner Ankunft zu Nutze, und entwarf in der Eile den Plan eines Singeſpiels aus Taſſo's befreytem Jeruſalem, woraus der Dichter Roſſi eine Oper, Rinaldo, verfertigte. Sie wurde im März 1711 aufgeführt, und Händel hatte ſie, wie in der Vorrede geſagt wird, in einer Zeit von vierzehn Tagen in Muſik geſetzt.

Addiſon erwähnt in dem fünften Blatte ſeines Spectator mit ſeiner gewöhnlichen Laune, aber auch mit ſeiner völligen Unempfindlichkeit gegen höhere muſikaliſche Talente, auch dieſes Umſtandes unter mehrern andern geringfügigen Dingen, die er lächerlich zu machen ſuchte. Hätte dieſer in andern Betracht ſo vortreffliche Schriftſteller und Kunſtrichter ſo viel Geſchmack und Gefühl für Muſik, als Gelehrſamkeit und wiſſenſchaftlichen Geſchmack gehabt; ſo würde er eingeſehen haben, daß die Gabe, eine ganze Oper in kürzerer Zeit zu verfertigen, als der Kopiſt zum Abſchreiben derſelben brauchte, und das in einer meiſterhaftern und originalern Schreibart, als man je vorher in dieſem, und vielleicht in irgend

einem

einem Lande gekannt hatte, kein ſchicklicher Gegenſtand des Spotts war. Addiſon ſcheint alle Muſik für einerley zu halten, das franzöſiſche Recitativ ausgenommen, an dem er, wie es ſcheint, ganz vorzüglich Geſchmack gefunden hatte [92]).

Die Oper Rinaldo, in welcher ſich der berühmte Nicolini und Valentini, die erſten welſchen Sänger auf der engliſchen Schaubühne hören ließen, war viele Jahre hindurch ein Lieblingsſchauſpiel der Nation, denn ihre Vorſtellung wurde in den Jahren 1712, 1717 und 1731 wiederholt. In dem Jahre 1718, wo, wie es ſcheint, keine Opern in England geſpielt wurden, gieng Nicolini nach Neapel; und auch da wurde Händel's Rinaldo, unter der Anführung des berühmten Leo, der damals noch ein junger Mann war, auf die Bühne gebracht.

Händel blieb itzt noch ungefähr ein Jahr in England, und erwarb ſich den größten Ruhm, auf die erhabenſten und unſtreitigſten Verdienſte gegründet, die er als theoretiſcher und praktiſcher Tonkünſtler hatte. Er gieng darauf nach Hannover zurück, und verſprach ſeinen angeſehenſten Freunden in England, ſo bald wieder zu kommen, als er dazu von ſeinem Kurfürſten Erlaubniß erhalten könnte. Zu Ausgange des Jahrs 1712 erhielt er dieſe Erlaubniß auf eine gewiſſe Zeit; und wir finden ſeinen Paſtor Fido und Theſeus in dem Verzeichniſſe der italieniſchen Opern, die in dieſem und dem folgenden Jahr auf die engliſche Bühne gebracht wurden, und im Jahr 1715 den Amadis, oder Amadis von Gallien. In allen dieſen Opern waren Nicolini, Valentini, Margarita, und Miſtreß Anaſtaſia Robinſon die vornehmſten Sänger.

Nicht lange nach ſeiner Rückkehr nach London war der Utrechter Friede geſchloſſen, und Händel'n ward vor allen andern, auch, wie es ſcheint, ohne Murren der einländiſchen Tonkünſtler, der Auftrag gemacht, die Hymne des Danks und Triumphs bey dieſer Gelegenheit zu verfertigen. So ſchmähſüchtig und lärmend auch die Mißgunſt über den Beyfall ſolcher Verdienſte, die ſich von andern auch erreichen laſſen, zu ſeyn pflegt; ſo wird ſie doch ſtumm und blind bey den Vorzügen ſichtbarer Ueberlegenheit. Das große Te Deum und Jubilate, welches Händel bey dieſer Gelegenheit ſchrieb, hatte ſo viel Stärke, Regelmäßigkeit und Inſtrumentalwirkung, als noch keine Kompoſition in England gehabt hatte. Purcell's Te Deum iſt, was die Einrichtung und den Ausdruck der Worte betrifft, vielleicht das beſte von allen; aber in Anſehung der Größe und Fülle der Begleitung, muß man doch Händel'n den Vorzug geben, wenn man ohne Nationalvor-

92) Spectator. No. 29.

vortheilhaft entſchieden wäre. Die Königinn ſetzte ihm ein jährliches Gehalt von zweyhundert Pfund auf Zeit ſeines Lebens aus; und alle, die den Rinaldo gehöret hatten, wünſchten, daß er wieder für die Oper arbeiten möchte. Die Vielheit der Arbeiten, und die Menge von Gönnern und Freunden, die Händel in England fand, ſchwächten bey ihm gewiſſermaßen das Andenken an ſeine ehemaligen Verbindungen; und er ſchien an nichts weniger zu denken, als nach Hannover zurück zu gehen, bis nach dem Tode der Königinn Anna, im Jahr 1714, König Georg der Erſte ſelbſt nach England kam, und ihn der Mühe, nach Deutſchland zu reiſen, überhob.

Händel war ſich ſeiner verſäumten Ehrerbietung und Dankbarkeit gegen einen Fürſten bewußt, der ihn mit ſo ſchmeichelhaften Zeichen des Beyfalls und der Wohlthätigkeit beehrt hatte, und wagte es nicht eher, bey Hofe zu erſcheinen, bis er durch die kluge und freundſchaftliche Vermittelung des Freyherrn von Kielmannsegk auf folgende Art die Gunſt des Königs wieder erhielt. Man beredete den König, nicht lange nach dem Antritt ſeiner Regierung, eine Waſſerparthie zu machen, und gab bey dieſer Gelegenheit Händeln den Rath, einige Stücke ausdrücklich dazu zu verfertigen, deren Aufführung insgeheim in einem Boote veranſtaltet wurde, welches das königliche Fahrzeug begleitete. Der König wurde durch dieſe Stücke, die hernach unter dem Namen der Waſſermuſik ſo bekannt und mit Recht ſo berühmt geworden ſind, eben ſo ſehr überraſcht als ergötzt, und fragte ſehr dringend, wer ihr Verfaſſer ſey. Der Freyherr antwortete dem Könige, es ſey einer von ſeinen getreuen Unterthanen, der wohl wiſſe, daß er die Ungnade eines ſo huldreichen Gönners verdient habe, und ſich daher nicht eher getraue, vor ihm zu erſcheinen, bis er verſichert ſey, daß er durch alle mögliche künftige Bezeugungen ſeiner Dankbarkeit und Dienſtergebenheit Verzeihung zu erhalten hoffen dürfe. Dieſer Fürſpruch wurde gnädig aufgenommen; Händel kam wieder in Gnade, und ſeine Kompoſitionen wurden mit den ſchmeichelhafteſten Beweiſen des königlichen Beyfalls beehrt. Auch gab ihm der König, zur Beſtätigung dieſer Begnadigung, noch eine Zulage von zweyhundert Pfund zu dem ihm von der Königinn Anne bewilligten Jahrgehalt; und einige Jahre nachher, da er den jungen Prinzeſſinnen Unterricht geben mußte, wurde noch ein Gehalt, gleichfalls von zweyhundert Pfund, von Ihrer Majeſtät, der Königinn Caroline, hinzugethan.

Vom Jahr 1715 bis 1720 finde ich in den Verzeichniſſen der Singſpiele keine von Händel neu verfertigte Oper. Die drey erſten Jahre dieſer Zwiſchenzeit brachte er meiſtens bey dem Grafen von Burlington zu, der viel Geſchmack und Kenntniſſe in den ſchönen Künſten beſaß, und gegen ihre Verehrer ſehr freygebig war. Die beyden andern Jahre hindurch ſcheint ſich Händel zu Cannons, als Kapellmeiſter des Herzogs von Chan-

ten, beſchäftigt zu haben. Dieſer Herzog, deſſen Aufwand glänzend und fürſtlich war, erbaute auch unter andern eine Kapelle, in welcher der Gottesdienſt täglich von einem Chor von Sängern und Inſtrumentaliſten verrichtet wurde, welche damals vielleicht zahlreicher und vortrefflicher war, als die Kapelle irgend eines regierenden Fürſten. Hier ſchrieb Händel außer ſeinen Motetten, den größten Theil ſeiner Hoboenconcerte, Sonaten, Suiten und Orgelfugen, die alle in ihrer Art ſo meiſterhaft, feurig und trefflich ſind, daß auch ſelbſt dann, wenn er nie eine Oper, ein Oratorium, Te Deum, Duett, eine Kantate, oder irgend ein andres Singeſtück geſetzt hätte, ſein Name doch wahren Muſikkennern ſo lange würde ehrwürdig geblieben ſeyn, als die Notenzüge, mit welchen ſie geſchrieben ſind, leſbar geblieben wären.

Wir kommen itzt zu dem geſchäftigſten und glorreichſten Theil von Händel's leben, der itzt die Stufe des Daſeyns erreichte, die Dante

Il mezzo del cammin di noſtra vita

nennt; wo Körper und Geiſteskräfte des Menſchen ihre höchſte Stärke und Lebhaftigkeit erreicht haben. Er beſaß große Naturgaben, durch Fleiß und Uebung ungemein ausgebildet; ſeine Hand ſcheute keine Schwierigkeiten; ſein Genie zur Kompoſition war unbegränzt. Dabey war er einer der größten Meiſter einer Kunſt, die den Zutritt zu den Großen ſehr erleichtert, und worin man, bey außerordentlichen Fähigkeiten, auf ihre Gunſt ſicher rechnen darf; äußerſt beliebt bey dem Könige, dem Adel und dem Publikum einer großen und mächtigen Nation, zur Zeit ihrer größten Glückſeligkeit und Ruhe, da ſie nicht nur alle Muße und allen Eifer beſaß, die Künſte des Friedens auszubilden, ſondern auch Reichthum genug, um diejenigen freygebig zu belohnen, deren glückliche Bemühungen ſie über die Gränzen der Mittelmäßigkeit hinaus getrieben hatten.

Dieß waren Händel's Umſtände und Lage, als der engliſche Adel einen Plan entwarf, zur Unterhaltung der italieniſchen Oper einen Fond auszuſetzen, von der er Komponiſt und Anführer ſeyn ſollte. Und, da des Königs Georgs des Erſten Majeſtät zur Ausführung dieſes Plans tauſend Pfund zu unterzeichnen geruhte, und ſein Name auf der Liſte der Subſkription, die ſich auf funfzig tauſend Pfund belief, oben an ſtand, ſo nannte man dieſe Geſellſchaft die königliche Akademie.

Als Händel ſeine Stelle zu Cannons niederlegte, erhielt er von der Akademie den Auftrag, nach Dresden zu gehen, um Sänger anzuwerben. Hier fand er Seneſino, Duraſtanti, Berenſtädt und Boſchi, die er mit nach England brachte.

Die

Die vornehmſte Abſicht bey Errichtung der Akademie gieng zwar dahin, Händel'n als Komponiſten und Anführer des Orcheſters anzuſtellen; allein das Publikum war damit noch nicht ganz einſtimmig. Bononcini und Attilio waren von den vorigen Unternehmern der Oper nach England gezogen; und da ſie Komponiſten von anerkannten Verdienſten waren, ſo wollten ihre Bewunderer und Freunde nicht gern in ihre Entlaſſung willigen. Und itzt nahmen jene muſikaliſchen Zwiſtigkeiten ihren Anfang, deren Andenken Swift durch ein Sinngedicht [11]) verewigt hat, welches eine Kunſt und Künſtler verächtlich machen ſollte, deren Verdienſt er durchaus nicht fühlte noch verſtand, ob er gleich das lächerliche ihrer Lage völlig einſah. Allein der Satirift, der keinen Unterſchied zwiſchen einem Dryden und Ausklingier, oder zwiſchen einem Raphael und einem gemeinen Anſtreicher findet, iſt völlig ſo geſchickt, von Poeſie und Mahlerey zu reden, als derjenige von der Muſik, der keinen Unterſchied zwiſchen den Arbeiten eines Händel's und eines Bononcini, und den Stümpereyen des erbärmlichſten Bierfiedlers ſieht noch hört.

Keine Kunſt, Wiſſenſchaft, ſelbſt keine Wahrheit der Religion oder Sittenlehre, vermag den Anfällen des Spottes auszuweichen, wenn Witz und Laune wider ſie kämpfen; wenn gleich ihre Verwundungen zum Glück nur leicht ſind, und von ſelbſt heilen. Denn weder Kunſtliebhaber, noch Verehrer der Religion und Tugend, können durch ſolch einen bloßen Hieb oder witzigen Einfall lange in ihrem Eifer geſtört werden. Eine große Nation, die ſo viele begüterte Bürger hat, braucht unſchuldigen Zeitvertreib für ihre müßigen Stunden, wenn Jagd und Landluſt aufhört, und ſie ſich alle in der Hauptſtadt einfinden; und in den beſten und aufgeklärteſten Zeiten der Welt hat immer die Ausbildung und Beförderung der Tonkunſt die Talente und die Freygebigkeit ihrer vorzüglichſten Bewohner beſchäftigt.

Muſikaliſche Schauſpiele, oder Opern, die im vorigen Jahrhundert von Italien nach Frankreich, und von Frankreich nach England kamen, waren hier noch nie vorher in italieniſcher Sprache geſpielt, als unter der Regierung der Königinn Anne, da die erſten Verſuche von theils einheimiſchen, theils italieniſchen Schauſpielern gemacht wurden, deren Jeder in ſeiner Mutterſprache ſang. Das Ungereimte dieſer Mode hat Addiſon mit

11) Man findet dieß Epigramm, *on the Feuds about Handel and Bononcini*, in *Swift's* Miſcellanies, (Lond. 1738. 3 Vols. gr. 8vo) Vol. III. p. 174.

Strange! all this Difference ſhould be
'Twixt Tweedle-Dum, and Tweedle-Dee!
d. i.
Hilf Himmel! welche Zänkerey
Um Dudeldum und Dudeldey! E.

vieler witziger Laune in dem achtzehnten Stücke des Spectator's lächerlich gemacht [14]). Da aber der Geſchmack an Opern damals ſowohl, als nach der Zeit, bey denen von unſern adlichen und vornehmen Mitbürgern ſehr zunahm, die in ihrer Jugend Italien beſucht hatten; ſo iſt es ganz natürlich, daß ſie allemal wünſchen müſſen, dieſe Vorſtellungen den von ihnen dort geſehenen Originalen ſo nahe als möglich gebracht zu ſehen. Und aus Mitgliedern dieſer Art beſtand vermuthlich die königliche Akademie. Ihr Vorſteher war der Herzog von Newcaſtle; lord Bingley war abgeordneter Vorſteher; und die Herzoge von Portland und Queensbury, die Grafen von Burlington, Stair und Waldegrave, die lords Chetwynd und Stanhope, James Bruce, Eſq. der Obriſte Blathwait, Thomas Coke, von Norfolk, Eſq. Conyers D'Arcy, Eſq. Brigadier-General Dormer, Bryan Fairfax, Eſq. Obriſt O'Hara, George Harriſon, Eſq. General Hunter, William Pulteney, Eſq. Sir John Vanbrugh, Generalmeiſter Wade und Franz Whitworth, Eſq. waren ihre Direktoren.

Dieſe großen und angeſehenen Männer konnten indeß nicht die ganze Direktion der Oper allein und perſönlich verwalten. Gegenpartheyen ſind in Freyſtaaten eben ſo häufig, als mild; und in dem gegenwärtigen Falle miſchten ſich politiſche Feindſeligkeiten in den muſikaliſchen Zwieſpalt. Alle Freunde des Bononcini und Attilio wurden vielleicht nicht ganz von der Liebe zur Muſik, und dem Gefühl ihrer Ueberlegenheit und Vorzüge geleitet; Herrſchſucht und Privathaß gegen Händel's Verfechter verſtärkten ihren Eifer; und Händel ſah ſich, ehe ſie nachgaben, genöthigt, auf der Bühne zu erſcheinen, und ſeine Sache ſelbſt auszufechten. Denn alles, was ſeine Freunde von dem Innhaber des Haymarket-Theaters erhalten konnten, als er von Dresden mit Rekruten zurückkam, war die Erlaubniß, ſeine Oper Rhadamiſt im Jahr 1720 daſelbſt aufführen zu dürfen [15]). Bey dieſer Erlaubniß

14) Auch bey uns Deutſchen war es zu Anfange des itzigen Jahrhunderts ſehr gewöhnlich, daß man die Recitative der Opern deutſch, und die Arien italieniſch, ſang, wie auch der Verf. in einer Note anführt, und ſich dabey auf Riccoboni's Zeugniß beruft. In den Textbüchern der Hamburgiſchen, Wolfenbüttelſchen und anderer Opern lieſt noch der Verwirrte davon am Tage; und noch in einem 1741 in Hamburg aufgeführten Singſpiele finde ich dieſe Widerſinnigkeit, die wohl öfters durch Mothdehelf und durch den Wunſch, ausländiſche Kompoſitionen auf die deutſche Bühne zu bringen, als durch Vorliebe für die italieniſche Sprache und ihr muſikaliſches Verdienſt mag veranlaßt ſeyn. E.

15) Dieſe Oper wurde unter dem Titel Zenobia von Mattheſon ins Deutſche überſetzt, und im Jahr 1721 nach Händel's Muſik zu Hamburg aufgeführt. — Dr. Burney macht zu dieſer Anmerkung einen ſehr umſtändlichen Zuſatz, den ich lieber ins Kurze ziehe, weil ich den deutſchen Leſer dabey auf ihm minder fremde Bücher verweiſen kann. Zuerſt erwähnt er des in Mattheſon's Ehrenpforte gedachten, und in England wenig bekannten, Umſtandes, daß Händel

Gelegenheit laſſen ſich die Erwartungen, welche das Publikum von Händel's Talenten, wegen ſeines großen Ruhms, und der ſchon von ihm gegebenen Proben, hatte, aus dem großen Gedränge ſchließen, welches noch vor dem Opernhauſe war, als nicht mehr Raum genug da war, ſie alle einzulaſſen. Und der Beyfall derer, die ſo glücklich waren, Plätze zu bekommen, bewies ihren vollen Genuß des gehofften Vergnügens. Indeß erhielt dieſe Oper, bey allem ihrem Verdienſt und Beyfall nicht ſolch einen Sieg für Händel, der entſcheidend genug geweſen wäre, den Feind zur Räumung des Feldes zu nöthigen.

Es

bol und Holſt 1717 in Hannover geweſen, und des nachmaligen Königs Georgs des Zweyten, damaligen Kron- und Kurprinzens, Kapellmeiſter geworden ſey. Hiedurch läßt ſich einigermaßen die Lücke Händelſcher Opern zwiſchen 1705 und 1720 ausfüllen. Ferner gedenkt M. einiger von H. aus Hannover und England erhaltenen Briefe, und einer von dem letztern verfertigten deutſchen Paſſion, von Brokes, die er im Jahr 1719 in einer ſehr enge geſchriebenen Partitur aus England nach Hamburg geſandt habe. Ich ſetze hinzu, daß dieß Oratorium den Titel hatte; Der für die Sünden der Welt gemarterte und ſterbende Jeſus, und daß es außerdem auch von Kayſer, Telemann und Matthe-ſon in Muſik geſetzt ſey. Ich habe die Händelſche Partitur davon in Händen, die in mehrerer Rückſicht alle Aufmerkſamkeit verdient, und worin der Komponiſt, dem hier mehr als jemals mariniſtrenden Dichter an Geſchmack und Genie ſo ſichtbar überlegen iſt. Dr. Burney gedenkt darauf der von Mattheſon gleichfalls angeführten Oper Octana, (deutſch und italieniſch,) die zu Hamburg 1717 aufgeführet wurde, und einer Judith, 1719, von denen in England nichts bekannt ſey. Die letztere war kein Oratorium, wie Hr. B. glaubt, ſondern gleichfalls eine Oper; und dieſe Judith iſt nicht die bibliſche, ſondern eine Gemahlinn Ludwigs des Frommen. Die Arien ſind faſt alle italieniſch, und die deutſchen Recitative von Telemann geſetzt. Es ſcheint ein bloſſes Paſticcio zu ſeyn. Außerdem nennt der Verf. hier noch die mit Händel's Muſik auch ſpäterhin zu Hamburg aufgeführten Opern, und ſetzt hinzu, daß der Ruhm dieſes großen Mannes ſich unzählich in dieſer Stadt immer erhalten habe, wovon er, zum Schluß ſeines Zuſatzes auch noch das Zeugniß des ſel. Superintend. Schuback aus einem Briefe anführet, womit derſelbe ſein Oratorium, die Jünger zu Emaus, an ihn begleitete, und worin er ſein Amtsjubiläum der Händelſchen Werke als ſeinen beſten Unterricht rühmt. — Wider Mattheſon's Klagen über Händel's Mangel an Dienſtwilligkeit, ihm, ungeachtet der an ihn gerichteten Dedikationen, ſeine Lebensumſtände einzuſenden, erinnert Dr. Burney folgendes: „M. ſchreint die damaligen muſikaliſchen „Vorfälle in England eben ſo wenig gekannt zu haben, als die damalige Lage des armen Händels, welcher angefeindet, verfolgt, verarmt, „und durch Kummer und Verdruß an Geiſt und „Körper geſchwächt, ſo wenig im Stande war, der „Gönner ſeines alten Bekannten und Mitwerbers „zu werden, daß er vielmehr ſelbſt der Gönner ſehr „bedurfte. Auch war er vielleicht noch weniger „im Stande, eine Rückſicht auf ſeine vorigen Lebensumſtände anzuſtellen; denn da er von Natur „viel Selbſtgefühl hatte, und ſeine Talente ſehr gut „kannte, auch gegen den Werth des Ruhms nicht „unempfindlich war; ſo war dieß im geringſten kein zur Selbſtprüfung günſtiger Zeitpunkt. „Nur vornehmlich in Stunden des Glücks, des „Wohlſtandes oder der Eitelkeit kann es einem viel „Vergnügen machen, an ſich ſelbſt zu denken, aber „von ſich ſelbſt zu reden; und da Händel itzt „eben unglücklich, unbemittelt, und zu ſtolz war, „um einer zu ſeyn; ſo konnte er die Bitte, ſein eigener Biograph zu werden, nicht leicht gewähren.“ — Mattheſon hingegen war, wie der Verf. weiter zeigt, und aus ſeinen Schriften überall erſichtlich

Es wurde hierauf, als der letzte Verſuch, von den Freunden der drey verſchiednen Nebenbuhler veranſtaltet, daß Jeder von ihnen einen Akt von Einer und der nämlichen Oper, mit einer Ouvertüre zu jedem Akt verfertigen ſollte. Man wählte dazu das Schauſpiel Mucius Scävola, von welchem Bononcini den erſten, Attilio den zweyten, und Händel den dritten Akt in Muſik ſetzte; und dieſer gemagte Verſuch entſchied den Vorzug zwiſchen ihm und ſeinen Mitwerbern. Der Akt dieſer Oper, den Händel verfertigt hatte, wurde nämlich für trefflicher erklärt, als die beyden übrigen; und der Arbeit des Bononcini wurde der zweyte Rang zuerkannt.

Es war unſerm großen Tonkünſtler um ſo viel rühmlicher, ſolch einen Gegner, wie Bononcini, überwunden zu haben, weil er ein Mann von großen Talenten, und in ganz Europa ſehr berühmt war. Freylich ſind nur wenige im Stande, da, wo der Ausſchlag zweifelhaft iſt, die feinern Schattirungen der Vortrefflichkeit zu unterſcheiden, und gehörig zu würdigen. Ein einziger Gran von Partheylichkeit oder von Vorurtheil kann alsdann die Schale auf eine oder die andre Seite ſenken, auch in den Händen der beſten Richter; aber wie darf je der Unverſtand das entſcheiden, was Kenntniß und Erfahrung kaum zu unterſcheiden vermögen?

So viel iſt gewiß, daß Bononcini's vorzügliches Verdienſt, einen italiäniſchen Text in Muſik zu ſetzen, über die Sphäre engliſcher Zuhörer hinaus war, und daß nur blos Italiener es gehörig zu ſchätzen vermochten, nach deren Urtheil ſeine Kenntniß des Geſanges und ihrer Sprache ſo vollkommen war, daß dadurch ſeine cantilena, oder Melodie für die Sänger natürlicher und geſchmackvoller, und ſeine Recitative für Kenner der italiäniſchen Sprache rührender, und im Ausdruck der feinern Gefühle und Regungen vorzüglicher waren, als die Melodie und die Recitative ſeines Nebenbuhlers. Allein, in Anſe-

ſächlich iſt, zur Eitelkeit und zum Selbſtlobe mehr als zu geneigt, und ſcheint andre allemal ungern zu loben, daher dieß Lob deſto zuverläſſiger und unverdächtiger iſt. Lobſprüche dieſer Art ertheilt er auch Händel'n in mehrern ſeiner Werke; und mit allem Rechte ſetzt Dr. B. hinzu, daß es nicht leicht einen deutſchen Schriftſteller über die Muſik giebt, der nicht Händel's Namen und Verdienſte mit Ehrerbietung erwähnt. Zum Beweiſe davon führt er den H. betreffenden Artikel in Walther's muſikaliſchem Lexikon an; Quanzens eigne Lebensbeſchreibung in den Marpurgiſchen Beyträgen; Scheibens kritiſchen Muſikus; Marpurgs Abhandlung von der Fuge; die kritiſchen Briefe über die Tonkunſt; und Hillers wöchentliche Nachrichten, die Muſik betreffend. — Eine ſo gute Bekanntſchaft mit unſern muſikaliſchen Schriften muß jeder Liebhaber mit Vergnügen an einem Schriftſteller wahrnehmen, der allgemeiner Geſchichtſchreiber der Muſik iſt, und von dem wir uns daher eine deſto richtigere Würdigung des deutſchen Muſikzuſtandes verſprechen dürfen. C.

Anſehung der Majeſtät, Größe, Stärke, Lebhaftigkeit und Erfindung, welche keine Lokalſchönheiten, ſondern überall gleich auffallend und verſtändlich ſind, war ihm Händel unendlich überlegen.

Durch dieſen merkwürdigen Sieg, im Jahr 1721, ſcheint die königliche Akademie auf acht oder neun Jahre, unter der Direktion der angeſehenſten Freunde und größten Bewunderer Händel's, eine feſte Einrichtung erhalten zu haben. Ihn beſtellten ſie zum erſten und vornehmſten Komponiſten, und ertheilten ihm eine unbeſchränkte Herrſchaft über das Orcheſter [36]).

Es wurden indeß, von Zeit zu Zeit, verſchiedne Opern von Bononcini und Attilio auf der nämlichen Bühne, und von eben dem Orcheſter aufgeführt, wie die von Händel. Vielleicht geſchah es zur Aussöhnung der Partheyen; denn die Muſikliebhaber ſind zuweilen eben ſo wunderlich, eigenſinnig und unbillig, als die Muſiker ſelbſt. Dieß fiel nie mehr in die Augen, als bey der heftigen Partheylichkeit des Publikums für die beyden Sängerinnen, Cuzzoni und Fauſtina, im Jahr 1727. Beyde waren in ihrer Art vortrefflich; und doch war das engliſche Publikum ſo wenig geneigt, beyden gleichen Beyfall zu ſchenken, daß allemal, wenn die Bewunderer der einen von dieſen Sirenen anfiengen zu klatſchen, die Anhänger der andern unfehlbar zu ziſchen pflegten. Es ſcheint eben ſo unmöglich zu ſeyn, daß zwey Sängerinnen oder Sänger, von gleichen Verdienſten, die Bühne mit gleichem Glück betreten können, als es unmöglich iſt, daß zwey Perſonen auf Einem Pferde reiten können, ohne daß einer davon hinten ſitzt.

„Wären die Operngänger der damaligen Zeit nicht Feinde ihres eignen Vergnügens geweſen; ſo hätten ſie, da die Verdienſte dieſer beyden Sängerinnen von ſo ganz verſchiedner Art waren, beyden nach einander gleichen Beyfall ſchenken, und ſich ihrer Vortrefflichkeit wechſelsweiſe freuen können.“

„Es iſt ein Unglück für billige und unpartheyiſche Leute, denen Talente überall Vergnügen machen, wo ſie zu finden ſind, daß dieſe Fauſtrechtskämpfe alle nachherige Opernunternehmer abgeſchreckt haben, jemals zwey Sänger oder Sängerinnen zu gleicher Zeit anzunehmen, deren Vorzüge noch ſtreitig ſeyn konnten.“ [37])

Dr.

36) Während dieſes glücklichen Zeitpunkts lieferte Händel, nach ſeinem Rhadamiſt und Muzio Scävola, die Opern: Otto, Floridante, Flavio, Julius Cäſar, Tamerlan, Rodelinde, Scipio, Alexander, Richard der Erſte, Ahmet, Siroe, Poriemäus, Lotharius, Partheniope, und Porus.

37) S. Tagebuch einer muſikaliſchen Reiſe, Th. III. S. 140 der deutſchen Ueberſ.

Dr. Arbuthnot ſchrieb bey Gelegenheit der ſtreitigen Rechte des Vorranges zwiſchen dieſen beyden erſten Sängerinnen und ihren Anhängern, im Jahr 1728, ein Manifeſt, unter dem Titel: „Der Teufel iſt los zu St. James; „oder vollſtändige und glaubwürdige Erzählung von einem gar ſchrecklichen und blutigen Gefechte zwiſchen Madame „Faustina und Madame Cuzzoni. Wie auch ein hitziges Scharmützel zwiſchen Signor „Boſchi und Signor Palmerini. Ferner, wie Senesino ſich verſchauppt hat, die „Oper verläßt, und Pſalmen in Henley's Barkapelle ſingt [18])."

Wenig Jahre hernach entſtand ein Zwiſt zwiſchen Händel und Senesino, der die Aufhebung der Akademie veranlaßte, und nicht nur dem Glücke unſers großen Komponiſten nachtheilig, ſondern auch ein Anlaß unendlicher Unruhen und Verdrüßlichkeiten für ihn, während ſeines ganzen übrigen Lebens, wurde.

Dr. Arbuthnot, der immer Händel's ſehr eifriger und thätiger Freund war, trat allemal als ſein Verfechter auf den Kampfplatz, ſo oft ſich Gelegenheit fand, ſeine Sache zu vertheidigen. Und da ihm der Spott alle Arten von Waffen an die Hand gab, und die Feder ſein unwiderſtehlichſtes Gewehr war; ſo nahm er auch dazu in der Streitigkeit mit Senesino ſeine Zuflucht, der faſt alle die erſten Häuſer des Adels auf ſeiner Seite hatte. Und in dieſem zweyten Federkriege ſchrieb er, nach vielen gegenſeitigen Beſchwerden über gebrochne Verträge, gekränkte Rechte, und begangene Feindſeligkeiten, ein zweytes Manifeſt, mit der Aufſchrift: „Die Harmonie im Aufruhr; ein Schreiben an Georg Friedrich Händel, Eſq. Kapellmeiſter des Operntheaters auf dem Heumarkt, von Hurlothrumbo Johnſon, Eſq. außerordentlichen Tonſetzer aller Schaubühnen in Großbritannien, die auf dem Heumarkt aufgenommen; worin die Rechte und Verdienſte der beyden Opern gehörig erwogen werden."

In dieſem Pamphlet wird über Händel förmliches Gericht gehalten, und ihm befohlen, ſeine Hand aufzuheben, und ſich gegen folgende Verbrechen und Vergehungen zu verantworten, die er gegen den Verſtand und Willen des engliſchen Volks begangen und verſchuldet habe:

Erſtlich, wird ihm Schuld gegeben, daß er uns ganze zwanzig Jahre hindurch bethört und bezaubert habe.

Zweytens, daß er ſich unverſchämter Weiſe unterfangen habe, uns gute Muſik und geſunde Harmonie zu geben, da wir ſchlechte brauchten.

Drit-

18) *Arbuthnot's* Miſcellanies, Vol. I. p. 213 — 216.

Drittens, daß er ſich auf eine verrätheriſche und übermüthige Art eine unbeſchränkte Gewalt anmaße, uns zu vergnügen, wir mögen wollen oder nicht, und daß er ſich oft unterſtehe, uns zu entzücken, wenn wir uns feſt vorgenommen hatten, übler Laune zu ſeyn.

Doktor Pushpin und Dr. Bint (Pepuſh und Green) geben ihm Schuld, er habe weder zu Oxford noch zu Cambridge die höchſte Würde in der Muſik erhalten; und der erſtere, er habe den Euklides nicht geleſen, noch die griechiſchen Tonarten ſtudirt. Andre beſchuldigen ihn, er habe Muſik geſchrieben, die nicht nur unſre Geiſtlichen verwirrt mache, und jede Gemeine zur Kirche hinaus jage, ſondern dergleichen auch ſonſt noch Niemand geſchrieben habe. Ferner wird zum Beweiſe, daß er Zauberey in dieſem Königreiche an Sr. Majeſtät getreuen Unterthanen verübt, und alle unſre Sinne behext habe, verſichert, es ſey kein Buchſtabe in irgend einer von ſeinen Schreibereyen, der nicht zauberhaft ſey; und ſo bald man nur irgend ein Gequake von einer ſeiner Geigen, oder ein Geſauſel von einer ſeiner Pfeifen gehört, habe die ganze Stadt, halterpolter, mit Drängen und Drücken und Schieben daher getanzt; und glücklich wären die geweſen, die zu Tode gedrängt wären. Am Ende geſchieht der richterliche Spruch: „Da Eine Oper ſo erſtaunlich viel „Koſten, Aufwand, Müſſiggang, Faulheit und Ueppigkeit veranlaſſe, ſo könne dieſen „Beſchwerden auf keine Weiſe beſſer abgeholfen werden, als wenn man noch eine zweyte „veranſtalte.“

Diejenigen Stellen, welche in dieſem ironiſchen Briefe die einzigen ernſthaften zu ſeyn ſcheinen, ſind mit andrer Schrift gedruckt, und enthalten Händel's Selbſtvertheidigung, der auf die von ſeinen Gegnern ihm gemachte Beſchuldigung die Antwort giebt: „er habe ſich bey der ganzen Sache nichts vorzuwerfen; ſondern, als Senesino erklärt „habe, er wolle nicht länger in England bleiben, habe er ſich durch ſeine Ehre verpflichtet „gehalten, ſeinem Kontrakt gemäß zu handeln, und auf andre Art für ſich zu ſorgen. An „die Cuzzoni habe er gar nicht gedacht, er hoffe nichts von ihr, und brauche ſie auch nicht, „weil die Strada in allem Betracht, und in allen für die Bühne nöthigen Vorzügen, un„endlich beſſer ſey. Für die Nebenrollen habe er die beſten Sänger angeſchafft, die je in „England geweſen; wiewohl Montagnana auf eine ſehr ſchlechte Art davon gegangen ſey, „nachdem er einen Kontrakt auf dieſe ganze Schauſpielzeit unterzeichnet habe, zu deſſen „Haltung er ihn auch immer noch zwingen könne, wenn ihm nicht vor Weſtminſter-hall „mehr bange wäre, als vor zehn tauſend Doktoren, oder zehn tauſend Teufeln *). Da

*) Im Engliſchen ſteht D—rs and D—ls.

„er noch diesen Winter hindurch Opern zu geben verpflichtet sey; so hoffe er, man werde „ihm dabey die Freyheit lassen, so zu verfahren, wie es am meisten zur Befriedigung des „unpartheyischen Theils des Adels, und seiner eignen Ehre und Vortheile gereichen möch„te." — In der Folge setzt er noch hinzu: „es sey ihm unmöglich, die ihm gemachten „unbilligen und unartigen Vorschläge einzugehen, nach welchen er alle Kontrakte und Zu„sagen brechen, ja selbst sein ganzes Glück aufs Spiel setzen müßte, um wunderlichen Gril„len und unverdienten Neckereyen zu willfahren. — Hätte er sich verleiten lassen, „oder Unrecht darin gehabt, den Preis seiner Billete zu erhöhen; so sey er dafür gestraft „genug, ohne daß man den Unwillen darüber so lange gegen ihn unterhalten dürfe [40]). „Man möchte aber auch die Oper betrachten, in welchem Lichte man wollte, so sey sie ge„wiß weit eher eines so hohen Preises werth, als irgend ein hier jemals gegebnes „Schauspiel."

In einer andern Stelle dieser Schrift redet ein Anhänger Händel's, von dem Singetalent des Carestini bezaubert, den er hatte kommen lassen, um den Senesino entbehren zu können, den Hurlothrumbo mit folgenden Worten an: „Haha! mein Herr, wie „ich höre, sind Sie ein großer Verfechter der Oper in Lincoln's Inn-Fields; — Eine „schöne Garnitur von Sängern! wahrhaftig! und mit Ihren Komponisten machen Sie die „ganze Welt zu Schanden! — Meynen Sie nicht, sagt er, daß in seinen jetzigen Jahren „Senesino ein Bußlied bey einer Hausandacht, in Weiberkleidern, sehr hübsch durch die „Nase hervorquiken könnte? — He? — [41]) Oder was meynen Sie dazu, wenn „Signora

40) Außerdem, daß Händel die Subskribenten der königlichen Akademie dadurch beleidigte, daß er sich weigerte für Senesino, den großen Liebling der Nation, zu setzen, aber ihn auch nur singen zu lassen, verdarb er es auch dadurch gar sehr mit ihnen, daß er nicht nur den Preis bis auf eine Guinee erhöhte, sondern ihnen auch nicht den Gebrauch ihrer Logen im Opernhause auf dem Haymarkt erlauben wollte, als er daselbst, im Sommer 1729, seine Esther aufführte.

41) Quadrio rechnet den Senesino unter die Sänger, die zwischen den Jahren 1690 und 1700 anfingen sich hervorzuthun. Ich finde ihn daß seinen Namen nicht unter den spielenden Personen in mehr als funfzig italienischen Operbüchern oder musikalischen Schauspielen, auch selbst in seiner mit vorgekommenen Schrift über die Musik, früher, als im Jahr 1719, wo er die erste Singerolle in einer von Lotti für den polnischen Hof zu Dresden komponirten Oper sang; und eben in Dresden wurde er von Händel für die königliche Akademie in England angenommen. Sonderbare und unerwartete Veränderungen im menschlichen Leben haben oft schon Verwunderung veranlaßt; nirgens aber sind sie wohl so auffallend, als in der musikalischen Welt. Wer hätte denken sollen, daß Händel selbst, oder seine Freunde jemals nöthig haben würden, einen Senesino herabzuwürdigen und zu Boden zu schreiben, dessen Stimme, Spiel, Geschmack und Talente bisher die Stützen seines Ruhms und Glücks gewesen waren? Aber so lehrt uns auch die Geschichte, daß oft mancher große Herr von der Eifersucht und Rachsucht eines abgedankten Generals nicht wenig Verdruß gehabt hat.

„Signora Celeſtini dort einen Pſalm im Concert heraus ſchnüffelt; oder Madame Ver-
„tolli, mit ihrer unbedeutenden Stimme, die ſo wenig Nachdruck hat, als der Blaſebalg
„eines Schmiedes mit zwanzig Seitenlöchern? Ihr Baß [40]) macht wirklich Geſumſe ge-
„nug, und ſein Brüllen wäre nicht zu verachten, wenn er nur Arien hätte, die für ihn
„paßten. Und Ihre Signora Fagotto [41]) könnte nur immer mit ſammt ihrem Lehrmei-
„ſter wieder nach Hauſe in die Schule geſchickt werden; denn, wenn ſie vierzig Jahr alt iſt,
„wird ſie bey einem Freudenfeuer gute Dienſte thun, aber eine hübſche Duenna in einer ſpa-
„niſchen Oper abgeben."

„Auch Ihre Komponiſten haben ſich wahrhaftig herrlich hervorgethan. Ihr Por-
„pore, [42]) ſagt er, kann nach Herzensluſt umher trollen und poltern, und zu einem von
„ihm ſelbſt erregten Ungewitter präludiren. Aber Sie ſollten ihm doch bedeuten, daß einer
„ſchlechten Kopie allemal Geiſt und Leben des Originals fehlt, und daß zwiſchen voller Har-
„monie und Lärmenmachen noch ein großer Unterſchied iſt. — Ich weiß, Sie erwarten
„große Dinge von dem Spiele des Königs von Arragonien; [43]) aber dieſer Trolly-
„Colly-Komponiſt, ein einfältiger Kantaten-Flicker, muß eine höchſt armſelige Figur
„in einer Oper machen; ob er gleich vorigen Winter ſo ekel war, daß er Händel'n nicht
„komponiren, und den Seneſino nicht ſingen laſſen wollte. Was er für Künſte gebraucht
„haben muß, um ihn itzt als den erſten Sänger in ganz Europa aufzuſtellen, kann ich nicht
„begreifen. Sie müſſen ſich aber nicht allzu ſehr auf ſeine Majeſtät verlaſſen; denn, ſo
„viel ich weis, iſt er durch eine förmliche Deputation von dem Generalkongreß in Nordbri-
„tannien angenommen worden, um ihre ſchottiſchen Pſalme in neue Muſik zu ſetzen, und
„Vorſänger der Hauptkirche in Edinburg, mit einer jährlichen Beſoldung von hundert
„Pfund ſchottiſch, zu werden."

Dieſer vom 12ten Februar 1733 datirte Brief wurde in einem Schillings-Pamphlet abgedruckt, und füllt vier und zwanzig Seiten in dem zweyten Bande von Arbuthnot's Miſcellaneen. Spott und Laune darin iſt zuweilen ſehr bitter; und man kann daraus vie-
les von der damaligen muſikaliſchen Politik kennen lernen. Man ſieht aus der mitgetheilten Stelle, wer von der Parthey des Adels war, als derſelbe wider Händel'n eine Oper in

40) Montagnana.

41) Segatti, erſte Sängerinn in der Oper, welche der Adel in Lincoln's-Inn-Fields errichtet hatte, bis zur zweyten Ankunft der Cuzzoni.

42) Porpora.

43) Arrigoni, der Lauteniſt.

ſincola's Jun-Fiebe errichtete, und den Porpora und Arrigoni zu Komponiſten annahm, und den Seneſino und die Segatti, bis zur Ankunft der Cuzzoni, an die Spitze der Sänger ſetzte. Auch ſieht man hieraus, daß Montagnana, der berühmte Baſſiſt, Celeſte und Bertolli, zwey von Händel's Sängerinnen, Arrigoni, der Lanzeniſt, und Rolli, der italieniſche Operndichter, der hier Rowley Powley heißt, von ihm abtrünnig geworden, und daß Dr. Pepuſh, Dr. Green und Holcombe, hier Hr. Honeycomb genannt, auf der Seite ſeiner Gegner waren, indeß Carestini, Strada, die Familie Negri, Duraſtanti und Scolzi an der Spitze ſeiner Geſellſchaft ſtanden.

Es läßt ſich itzt nicht mehr entſcheiden, wer in dieſem langen und verderblichen Kriege der angreifende Theil geweſen iſt. Vielleicht bediente ſich Händel ſeines Anſehens auf eine zu derbe Art, und Seneſino war vielleicht des Zwanges zu wenig gewohnt. [46]) Vielleicht trieb auch der Adel ſeinen Unwillen zu weit, indem er eine andre Oper zum Ruin eines Mannes von ſo ungemeinen Verdienſten und Talenten errichtete; und wäre Händel's Gemüthsart nur einigermaßen ſo biegſam geweſen, wie ſeine Finger, ſo hätte ſich vielleicht eine Ausſöhnung unter nicht ſehr kränkenden oder entehrenden Bedingungen bewirken laſſen. Es iſt in der That traurig, ſich bey dieſer Periode ſeines Lebens zu verweilen, die Ein beſtändiges Gewebe von Unfällen und Verdrießlichkeiten war. Er verfertigte dreyßig Opern zwiſchen 1721 und 1740. Indeß erhielt keine davon, nach der Aufhebung der Akademie, im Jahr 1729 den Beyfall, den ſie ihrem innern und vorzüglichen Werthe nach verdient hätte; wiewohl einige von den beſten erſt ſpäter geſchrieben wurden. Verſchmähung und Anfeindung hatten ſich verſchworen, ihm auf einmal Geſundheit, Ruhm und Wohlſtand zu rauben.

Denn es iſt wirklich nicht zu leugnen, daß der Zwiſt mit der Akademie und die Feindſchaft mit Seneſino einigen Einfluß in ſeine ſpätern dramatiſchen Arbeiten gehabt haben. Seneſino hatte eine ſo edle Stimme und Singemanier, war ein ſo trefflicher Schauſpieler, und beym Publikum ſo beliebt, daß die wirkliche Stärke ſeiner Stimme, und der kräftige Ausdruck ſeines Spiels, ſo oft er ſang, durch den hohen Rang, den er in den Augen der Zuhörer hatte, noch mehr erhöht und verſtärkt wurden. Ich habe verſchiedne Meiſter, und Männer von Einſicht und Unbefangenheit gekannt, die ſich ſeines Spiels und der Wirkungen deſſelben auf ſie und das Publikum noch ſehr wohl erinnerten,

und

46) Quanz erzählt in ſeiner Lebensbeſchreibung, daß Seneſino eine Streitigkeit mit Heinichen, königl. polniſchen Kapellmeiſter, im J. 1719, hatte, über welchen die ganze Geſellſchaft entrüſtet ging, und wodurch er veranlaßt wurde, nach England zu gehen.

und mich verſicherten, daß keiner von den großen Sängern, die mir ſeitdem in England gehabt haben, ihnen jemals ſo ganz gefallen, und ihnen ſich ein herzinniges Vergnügen gemacht habe, als Geneſino, der ohne hohe Töne, oder Schnelligkeit ſeiner Läufe, blos durch die Majeſtät und Würde ſeiner Perſon, ſeiner Gebehrden, ſeiner Stimme und ſeines Ausdrucks, mehr einnahm, ob er gleich weniger überraſchte, als Farinelli, Caffarelli, Conti genannt Gizziello, Careſtini, oder irgend einer von ihren unmittelbaren Nachfolgern. Unmöglich kann ein Komponiſt eine Arie ſetzen, ohne an die Talente und Fähigkeiten des Sängers zu denken, der ſie ſingen ſoll, und ohne ſie nach ſeinem beſondern Kaliber zu formen.

Die Sänger, welche Händel nach der Zeit, da er mit Geneſino verfallen war, annahm und brauchte, brachten eine neue Singemethode mit, und beſaſſen eine Geläufigkeit und Geſchwindigkeit der Stimme, für die er nie beſonders eingenommen war. Man hat indeß, wie mich dünkt, mit Unrecht behauptet, die nach jener Streitigkeit von ihm verfertigten Opern hätten ſo wenig empfehlendes, daß man ſie nicht leicht für Arbeiten des nämlichen Verfaſſers halten ſollte. Läßt ſich dieß harte Urtheil mit Geſchmack, Wahrheit und Unpartheylichkeit zuſammen reimen, wenn von den Opern: Lothar, Ariadne, Alcina, Berenice, Ariodante, Xerxes und Pharamund die Rede iſt? Die Singeſtimme ſeiner Arien richtete ſich gemeiniglich nach den Fähigkeiten ſeiner Sänger; und man muß geſtehen, daß, mit einigen wenigen Ausnahmen, die Arien in ſeinen letzten Opern und Oratorien keine ſonderliche Vorzüge in Abſicht auf Stimme, Geſchmack, Ausdruck oder Vortrag hatten. [47]) Aber ſeine muſikaliſchen Hülfsquellen waren ſo ergiebig, daß er allemal Kenner der Muſik durch den Reichthum und die Kunſt ſeiner Begleitungen völlig ſchadlos hielt. Auch kann man vielleicht behaupten, daß er zu ſeinen beſten Gedanken oder Melodien für die Stimme durch die Geſellſchaft begeiſtert wurde, für die er im Jahr 1727 ſetzte,

[47]) Careſtini, Conti genannt Gizziello und Caffarelli waren alle große Sänger, in einer neuen Manier des Vortrags, die Händel'n nicht ſonderlich gefiel. Die Arie, Verdi prati, die man bey jeder Aufführung der Oper Alcina immer mehr als einmal zu hören verlangte, wurde Händel'n anfänglich von Careſtini zurückgehalten, weil er ſie nicht zu ſingen wiſſe. Voller Muth gieng er zu ihm, und in einem Tone, worin wenige Komponiſten, außer Händel, jemals einen erſten Sänger anredeten, fuhr er ihn mit den Worten an: »Du Hund, muß ich nicht beſſer wiſſen, „als Du, was du ſingen kannſt? Willſt du die „Arien nicht ſingen, die ich dir gebe, ſo bezahle ich „dir keinen Heller!“ — Unſtreitig war ſein Regiment über die Sänger etwas zu deſpotiſch. Denn, da ſich die Cuzzoni trotzig weigerte, ſeine herrliche Arie, Falſa Imagine, im Otho zu ſingen, ſagte er zu ihr, er wiſſe wohl, ſie ſey ein wahrer Teufel; er wolle ihr aber ſchon zeigen, daß er Beelzebub, der Oberſte der Teufel, ſey. Und gleich faßte er ſie um den Leib, und ſchwur, wenn ſie nicht den Augenblick ſeinem Befehl gehorchen würde, ſo wolle er ſie zum Fenſter hinaus werfen.

an deren Spitze Seneſino, Boſchi, die Cuzzoni und Fauſtina waren, die alle ſo mannichfaltige und ſo verſchiedne Vorzüge beſaßen, daß man dadurch auch die ſchlechteſte Muſik, die je gemacht worden, hätte heben, und ihr durch ſich einen Geſang Beyfall verſchaffen können. Es giebt Arien im Siroe, die wirklich noch ganz andre Verdienſte haben, als diejenigen ſind, welche ihm alle Kenner willig zugeſtehen. Denn die Arie, dieſer Oper, non vi piacque, ingiuſti Dei, von der Fauſtina, und, Deggis morir, o ſtelle, von Seneſino geſungen, haben eine ſanfte, ruhige Begleitung, und ſind ganz in der Manier der ſchönſten neuen Arien geſchrieben, worin man auf den Dichter und Sänger gleich ehrungsvolle Rückſicht nimmt. Dieſe Arien wurden im Jahr 1728, um eben die Zeit geſetzt, da Vinci und Haſſe angefangen hatten, die Begleitung ſchwächer und einfacher zu machen, und die Melodie mehr zu verfeinern. In der erſtern Arie iſt die Singeſtimme ſehr ſchön, und ein Kanevas für einen großen Sänger; in der zweyten ſind die Wirkungen der Modulation und der abgebrochnen melodiſchen Sätze wahrhaftig rührend und theatraliſch. Die erſte Violine füllt ſehr ſchön die Lücken in der Hauptmelodie aus, indeß die zweyte Violine, die Bratſche und der Baß in der untergeordneten Begleitung wiederholter Noten, wie in neuern Arien, fortmurmeln. Man ſieht aus dieſen zwey Arien, daß Händel, der allemal mehr Gründlichkeit und Erfindung beſaß, als ſeine Zeitgenoſſen, ſehr tief in jenes Gebiete des Geſchmacks und der Verfeinerung eindrang, welches ſeine Nachfolger erſt nach langſamen Fortſchritten ein halbes Jahrhundert ſpäter erreichten.

Wir verlaſſen itzt ſeine Arbeiten für die Oper, und ſchränken unſre Erzählung auf diejenigen Vorfälle ein, welche zur Verfertigung und Aufführung ſeiner Oratorio's Gelegenheit gaben, wozu die Worte engliſch waren, und die ihn auch daher bey der engliſchen Nation vorzüglich beliebt gemacht haben.

Geiſtliche dramatiſche Gedichte, oder Oratorien ſind in Italien von hohem Alterthum, wenn man anders die Mährchen aus den Legenden, die Myſterien und Moralitäten [48]) ſo nennen will, worin geiſtliche Lieder, Pſalmen, Arien und Chöre gelegentlich angebracht wurden. Das erſte regelmäßige geiſtliche Schauſpiel aber, das durchaus geſungen wurde, und in welchem der Dialog in Recitativ eingekleidet war, hieß Anima e Corpo. Es wurde von Emilio del Cavalieri in Muſik geſetzt, und zu Rom, im Februar 1600 zuerſt aufgeführt, in eben dem Jahr, in welchem die weltlichen muſikaliſchen Schauſpiele, oder

48) Es bedarf wohl nur für wenige Leſer der Anmerkung, daß bey den Franzoſen und Engländern die früheſten geiſtlichen Schauſpiele myſteres und myſteries, und die allegoriſchen von ähnlicher Art moralités und moralities heißen. E.

oder Opern, zu Florenz ihren Anfang nahmen. Die geiſtlichen Schauſpiele, welche im vorigen Jahrhundert in den Kirchen und Klöſtern Italiens aufgeführt, und meiſtens förmlich geſpielt wurden, ſind unzählig; aber der Titel Oratorio wurde zuerſt dieſer Art von muſikaliſchen Myſterien von Franceſco Balducci, ums Jahr 1645, gegeben, und wurde in der Folge die gewöhnliche Benennung ſolcher Arbeiten. [49]) Und man ſieht aus der italieniſchen Dramaturgie, daß gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts und zu Anfange des itzigen, zu Palermo, und ſelbſt zu Neapel, mehr Dramme ſacre, oder geiſtliche Schauſpiele aufgeführt ſind, als weltliche. In der Kirche zu S. Girolamo della Carità, und in der Chieſa Nuova zu Rom, werden immer noch Oratorien alle Sonntage von Allerheiligen an bis zum Palmſonntage, und an allen Feſttagen, aufgeführt; und die Konſervatorien zu Venedig behalten dieſe Schauſpiele noch immer bey.

Eſther, für den Herzog von Chandos im J. 1720 verfertigt, war das erſte Oratorium, welches Händel in Muſik ſetzte. Und eilf Jahre nach der Aufführung deſſelben zu Cannons bekam man eine Abſchrift davon, und es wurde mit Theaterſpiel von den Kapellknaben Sr. Majeſtät, im Hauſe des Hrn. Bernard Gates, ihres Lehrmeiſters, am Freytage den 23ſten Februar, 1731, aufgeführt. [50]) Der Chor, welcher aus Sängern aus der königlichen Kapelle und der Weſtmünſterabtey beſtand, war, nach Art der Alten, zwiſchen der Schaubühne und dem Orcheſter geſtellt; und die Inſtrumente wurden faſt alle von Mitgliedern der Philharmoniſchen Geſellſchaft geſpielt. Nachher wurde es von eben den Sängern in der Krone und dem Anker aufgeführt; und dieß ſoll Händel'n zuerſt auf die Idee geholfen haben, Oratorien auf die Bühne zu bringen. Eſther wurde nun im Jahr 1732 zehn Abende auf dem Heumarkts-Theater geſpielt. Im März 1733 wurde Debora zuerſt gegeben; und im April wurde abermals Eſther auf eben der Schaubühne aufgeführt. Während dieſer erſten Aufführungen ſeiner Oratorien machte Händel zuerſt dem Publikum das Vergnügen, Orgelconcerte zu ſpielen, eine Muſik-

gattung

49) G. Quadrio, in ſeiner Storia d'ogni Poeſia, T. V. p. 495. — Das Wort Oratorio entſtand durch die frühzeitige Einführung einer künſtlichern Art von Muſik, als der canto fermo, oder Choralgeſang bey der Meſſe war, die beſtändig aus vier Stimmen beſtand, in dem Oratorium, oder der Betkapelle des San Filippo Neri zu Rom, der im Jahr 1593 ſtarb.

50) Man ſehe von dieſem Oratorium noch unten des Verf. Nachricht vom dritten Theil der vierten Händeliſchen Gedächtnißfeyer. — Hier bemerkt der Verf. nur noch eine Irrung in Händel's einzelner Lebensbeſchreibung, wo geſagt wird, Lully habe die Chöre zu Racine's Eſther und Athalie in Muſik geſetzt. Er ſtarb zwey Jahr früher, als die erſtere aufgeführt wurde.

gattung, die ganz von ſeiner Erfindung iſt [51]), worin er gemeiniglich eine extemporirte Fuge, ein chromatiſches Stück, oder ein Adagio anbrachte, und wodurch er nicht nur die wundervolle Fruchtbarkeit und Leichtigkeit ſeiner Erfindung, ſondern auch die vollkommenſte Genauigkeit und Nettigkeit ſeines Vortrages an den Tag legte [52]).

Im Sommer 1733 ging er bey Gelegenheit einer öffentlichen Feyerlichkeit nach der Univerſität Oxford, und nahm Careſtini, die Strada, und ſeine Operngeſellſchaft mit ſich. Bey dieſer Feyerlichkeit wurde ſein Oratorium Athalia auf der öffentlichen Schaubühne aufgeführet, wobey er ein Vorſpiel auf der Orgel machte, welches jeden Zuhörer in Erſtaunen ſetzte. Der verſtorbne Herr Michael Chriſtian Feſting, und Dr. Arne, die dabey zugegen waren, verſicherten mich beyde, daß weder ſie ſelbſt, noch irgend ſonſt einer von ihren Bekannten je vorher ſolch ein Fantaſiren, oder auch ſelbſt ſolch einen vorläufig ſtudirten Vortrag, auf dieſem oder irgend einem andern Inſtrumente gehört hätten.

Während der Faſten 1734 führte er die Eſther, Debora und Athalia auf der Bühne in Covent-Garden auf; und im Jahre 1735 Eſther, Acis und Galathee und Alexanders Feſt zum erſtenmal; 1738, Iſrael in Aegypten, und 1739, Allegro ed il Penſeroſo. Dieſe beyden letztern Jahre hindurch war das Opernhaus verſchloſſen, und Händel war damals in ſeinen Umſtänden ſo zerrüttet, daß er beſtändig fürchtete, von Del Pò, dem Manne der Strada in Verhaft gezogen zu werden. Dieß bewog ſeine Freunde ihm zu einem Benefit-Concert zu rathen; er that es, und erhielt den 28ſten März 1738, im Opernhauſe auf dem Heumarkt, ſo viel Beweiſe eines allgemeinen Beyfalls, daß ſeine Einnahme ungemein anſehnlich war. Denn außerdem, daß das Haus überall gepfropft voll war, ſah man auch noch, als der Vorhang aufgezogen wurde, fünfhundert angeſehene Perſonen auf der Bühne, die wie ein Amphitheater eingerichtet war. [53])

Im Jahr 1740 wurde das Oratorium Saul zum erſtenmale auf dem Theater in Lincoln's-Inn-Fields aufgeführet; und man kann ſagen, daß Händel von dieſer Zeit an ſeine

51) Nameaus Livre de Pieces de Clavecin en Concerts erſchien erſt im Jahr 1741.

52) Der ſo beliebte Satz am Schluß ſeines zweyten Orgelconcerts hieß lange die Menuet im Oratorium Eſther, weil man ſie zuerſt in dem Concerte gehört hatte, welches er zwiſchen den Theilen dieſes Oratorium's ſpielte.

53) Man nennte dieſe Muſik ein Oratorium: aus dem Textbuch aber, welches mir Hr. Welcher einer von den wenigen noch lebenden Freunden Händel's mitgetheilt hat, ergiebt ſich, daß dabey geiſtliche und weltliche Scenen, engliſche und italieniſche Recitative, ohne den mindeſten Zuſammenhang der Worte oder der Muſik, unter einander gemiſcht waren.

ſeine Arbeiten blos dem Dienſte der Kirche gewidmet habe, da auſſer ſeinen groſſen Violinconcerten und der Feuerwerkmuſik, auf den Aachner Frieden 1748, ſo viel ich weis, keine andre Kompoſitionen, als Oratorien, von ihm aufgeführt oder herausgegeben ſind. [14]).

Während der erſtern Jahre ſeiner Entfernung von der Opernbühne war die von der Aufführung der Oratorien gehobene Einnahme, nicht hinreichend, ihn für ſeinen Verluſt zu entſchädigen; und es würde ein ewiger Vorwurf für den Geſchmack der Nation bleiben, daß ſein **Meſſias**, dieſes ſo äuſſerſt edle und erhabne Werk, bey ſeiner erſten Aufführung 1741 nicht nur wenig beſucht, ſondern auch gar nicht ſonderlich aufgenommen wurde, wenn man dieſen übeln Erfolg nicht gänzlich dem Unwillen vieler Vornehmen zuſchreiben müßte, die er dadurch beleidigt hatte, daß er nicht für Senesino ſetzen wollte, von dem er ſich ſelbſt beleidigt glaubte, noch überhaupt für die Oper, wenn man dieſen Sänger nicht abſchaffte. Ein Eigenſinn, den man ihm zum Uebermuth auslegte, und der jenen mächtigen Widerſtand verurſachte, der ihm ſo nachtheilig und kränkend war.

Händel war in allen ſeinen Verſuchen, Opern auf den drey verſchiednen Schaubühnen, auf dem Heumarkt, in Lincoln's-Inn Fields und Covent Garden aufzuführen, und ſich dadurch ſeinen ehemaligen Gönnern, den Mitgliedern der königlichen Akademie, zu widerſetzen, ſo unglücklich geweſen, daß er ſich itzt genöthigt ſah, zehn tauſend Pfund wieder aufzunehmen, die er in ſeinen glücklichern Tagen bey den öffentlichen Fonds belegt hatte; und doch blieben noch die **Strada**, **Montagnana**, und andre in ſeinen letzten Opern gebrauchte Sänger unbezahlt, und muſten England mit Verſchreibungen, ſtatt des baaren Geldes, verlaſſen.

Händel indeß, der ein ſehr ehrlicher Mann, und gewohnt war, ſeine Leute nicht nur redlich, ſondern auch groſsmüthig, zu bezahlen, trug dieſe Schulden zu ſeiner gröſsern Ehre ab, ſobald er dazu im Stande war.

14) Vom Jahr 1740 an, in welchem er die Oper ganz aufgab, bis 1751, verfertigte er funfzehn originale Oratorien, und legte einen englischen Text unter die Muſik einer Serenata, oder eines allegoriſchen Schauſpiel, Il Trionfo del Tempo, welche er zu Rom 1709 auf italieniſche Worte geſetzt hatte. Von dieſen Oratorien waren der Meſſias, Simſon, und Judas Makkabäus diejenigen, bey deren Aufführung das Haus immer gedrängt voll war. Wenn aber gleich die übrigen weniger beſucht, und nicht immer ſo beſucht waren, ſo iſt doch keines darunter, welcher eine geſchmackvolle und hübſche Sängerinn, wie Miſtreß Sheridan oder Mrs. Bates nicht anziehend und intereſſant machen könnte.

Nach dieſen wiederholten Unfällen, und einer ſehr ſchweren Krankheit, die vermuthlich eine Folge ſeines Verdruſſes, ſeiner Verlegenheiten, und ſeiner Kränkungen war, gieng er nach Irland, um zu verſuchen, ob ſeine Oratorien hier vom Vorurtheil und Haß unangefeindet bleiben würden. Pope perſonificirte bey dieſer Gelegenheit die italieniſche Oper, und legte ihr folgende bekannte Verſe in den Mund, womit ſie die Göttinn der Dummheit anredet:

Sieh! neu gerüſtet ſteht der Rieſe Händel,
Dem hunderthändigen Briareus gleich.
Die Seele rührt, erweckt, erſchüttert er,
Des Kriegsgotts Trommeln folgt der Donner Jupiters.
Komm' ihn, o Göttinn! liebſt du deinen Schlaf;
Sie hört's, und jagt ihn nach Hibernien. *)

Gleich nach ſeiner Ankunft in Dublin, machte er, ſo klug als menſchenfreundlich, mit der Aufführung des Meſſias, zum Beſten des dortigen Gefangenhauſes den Anfang. Dieſer

*) Strong in new arms, lo! Giant HANDEL ſtands,
Like bold Briareus, with his hundred hands;
To fir, to rouſe, to ſhake the ſoul he comes,
And Jove's own thunders follow Mars's drums.
Arreſt him, empreſs; or you ſleep no more! — —
She heard; — and drove him to the Hibernian ſhore.

Als Händel auf ſeiner Reiſe nach Irland durch Cheſter kam, war ich in der öffentlichen Schule dieſer Stadt, und erinnere mich noch ſehr gut, daß ich ihn in dem Kaffeehauſe bey einer Pfeife Tabak und Kaffee ſitzen ſah. Weil ich äußerſt neugierig auf einen ſo außerordentlichen Mann war, ſo gieng ich ihm, ſo lange er in Cheſter blieb, überall nach; und er wurde dort durch widrigen Wind einige Tage aufgehalten, da er Willens war, ſich zu Dublin einzuſchiffen. Während dieſer Zeit wandte er ſich an den Organiſten, Herrn Baker, meinen erſten Muſikmeiſter, und erkundigte ſich, ob es bey der Kathedralkirche Choriſten gäbe, die gleich vom Blatte wegſingen könnten, weil er einige in Eil abgeſchriebene Stimmen zu den Chören probiren wollte, die er in Irland aufzuführen Willens war. Herr Baker ſchlug ihm einige von den beſten damaligen Sängern in Cheſter vor, unter andern auch einen Buchdrucker Janſon, der eine gute Baßſtimme hatte, und einer von den beſten Chorſängern war. Damals war Harry Alcock, ein guter Spieler, der erſte Violiniſt in Cheſter, welches damals ein ſehr muſikaliſcher Ort war. Denn außer öffentlichen Muſiken hielt auch der Herr Präbendar Prescott ein wöchentliches Concert, worin achtzehn oder zwanzig Muſiker mitſpielten, die zum Theil Liebhaber, zum Theil Tonkünſtler von Profeſſion waren. Es wurde zu dieſer Privatprobe im goldenen Falken, wo Händel abgetreten war, eine gewiſſe Zeit beſtimmt; leider! aber fehlte der arme Janſon, nach wiederholten Verſuchen, in dem Chore des Meſſias, „Und durch ſeine Wunden ſind wir geheilet,“ ſo arg, daß Händel ihn aufs heftigſte anfuhr, in vier bis fünf Sprachen fluchte, und zuletzt im gebrochnen Engliſch ausrief: „Du Schuft du, ſagteſt du nicht, du könnteſt vom Blatte wegſingen?“ — „Ja, Herr Kapellmeiſter, ſagte Janſon, das kann ich auch; aber nicht gleich das erſtemal.“

Dieſer großmüthige und menſchenfreundliche Zug fand eben ſo allgemeinen Beyfall, als ſeine Muſik, die, nach einigem Zeitaufwande auf die Anordnung ſeines Orcheſters, ganz herrlich aufgeführt wurde, wobey Dubourg Anführer war, und die verſtorbene Miſtreß Cibber die Arie ſang: „Er war der Verachteſte und Unwertheſte.“ Dieſe Arie, vielleicht die trefflichſte in engliſcher Sprache, iſt oft von den geſchickteſten italieniſchen Sängern geſungen worden; niemals aber wohl auf eine für einen Engländer ſo durchaus rührende Art, als von Mrs. Cibber, für die ſie urſprünglich geſetzt war, und deren Stimme und Muſikkenntniß an ſich ſelbſt gar nichts außerordentliches hatte; aber durch die ihr eigne Empfindung und ein vollkommenes Gefühl der Worte, durchdrang ſie oft das Herz, wenn andre, mit unendlich ſchönerer Stimme und Geſchicklichkeit, nur blos das Ohr erreichen konnten. *)

Händel blieb acht oder neun Monate in Irland, wo ſich ſein Ruhm immer mehr und mehr verbreitete, und wo ſeine Umſtände anfingen beſſer zu werden. Bey ſeiner Rückkehr nach London, zu Anfange des Jahrs 1742, hatte er den Vorſatz ganz aufgegeben, ſich den nunmehrigen Opernunternehmern zu widerſetzen; und ſo hörten auch die vorigen Feindſeligkeiten allmählig auf. Als er daher in den nächſten Faſten ſeine Oratorien in Convent-Garden wieder anfieng, fand er das Publikum wieder völlig bereit, ihn zu unterſtützen. Simſon war das erſte Oratorium, welches er in dieſem Jahr aufführte, und wobey nicht nur in London das Haus allemal gedrückt voll war, ſondern deſſen einzelne Arien ſich auch bald überall verbreiteten. Auch iſt dieß Oratorium immer, nächſt dem Meſſias, das beliebteſte geblieben, welches letztere dießmal, zur Ehre des ganzen Publikums, und zur Schande der Kabale und Gegenpartey, mit allgemeiner Bewunderung und dem größten Beyfall aufgenommen wurde. Und von der Zeit an bis itzt hat man dieß große Werk in allen Gegenden unſers Reichs mit immer wachſender Hochachtung und Zufriedenheit gehört. Es hat die Hungrigen geſpeiſet, die Nackenden bekleidet, die Waiſen verpflegt, und eine Reihe von Unternehmern der Oratorien mehr bereichert, als irgend ein andres einzelnes muſikaliſches Produkt dieſes oder irgend eines andern Landes.

*) An einem Abend während Händel's Aufenthalt in Dublin, bate Dubourg eine Solostimme zu einer Arie zu ſpielen, und eine Cadenz ad libitum zu machen. Er irrte in verſchiedenen Tonarten eine Zeitlang umher, und ſchien merklich etwas ins Wilde hinein zu greifen, und den Hauptton vergeſſen zu haben. Endlich aber fieng er an den Triller zu ſchlagen, der dieſe lange Cadenz ſchließen ſollte, und Händel rief, zur großen Beluſtigung der Zuhörer, die darüber beſſer mußte Beſcheid wiſſen, laut genug, um überall im Schauſpielhauſe gehört zu werden: »Willkommen zu Hauſe, Herr Dubourg!«

Da dieß heilige Oratorium[17]), wie es zuerſt deßwegen genannt wurde, weil die Worte dazu durchaus unverändert aus der heiligen Schrift genommen ſind, beym Publikum in einer ſo ganz vorzüglichen Achtung zu ſtehen ſchien; ſo faßte Händel, von der reinſten Wohlthätigkeit und Menſchenliebe bewogen, den rühmlichen Entſchluß, es alle Jahr zum Beſten des Findlings-Hoſpitals aufzuführen. Und dieß geſchah bis an ſein Ende beſtändig unter ſeiner eignen Anführung, und noch lange hernach unter Anführung der Herren Smith und Stanley. Die Einnahme von eilf ſolchen Aufführungen, unter Händel's eigner Direktion, vom Jahr 1749 bis 1759, belief ſich auf 6935 Pf. St.

von 1760 bis 1768 von acht Aufführungen, unter der Direktion des Hrn. Johann Chriſtian Smith. 1372 — —

von 1769 bis 1777, neun Aufführungen unter Hrn. Stanley 2032 — —

10,299 Pf. St.

Die Orgel in der Kapelle dieſes Hoſpitals war gleichfalls ein Geſchenk von Händel, und er vermachte dieſer milden Stiftung eine ſchöne Abſchrift von der Originalpartitur des Meſſias.

Nach ſeiner Wiederkehr aus Irland traf ſichs nur ſehr ſelten, daß das Schauſpielhaus, wegen groſſer Aſſemblees des Adels und der Vornehmen, nicht voll war, weil dieſe auf eine augenſcheinliche und grauſame Art, auf feindſelige Veranſtaltung einiger alten Gegner von ihm, gerade dieſe Abende dazu wählten. Er ſetzte indeß ſeine Oratorien bis zur letzten Woche vor ſeinem Tode fort.

Wenn aber gleich das Oratorium, der Meſſias, nach ſeiner Zurückkunft aus Irland mit jedem Jahre berühmter, und das Gedränge der Zuhörer mit jedem Male gröſſer wurde; ſo war das Haus dagegen bey einigen von ſeinen andern Oratorien ſo leer, daß er kaum die Koſten beſtreiten konnte. Und da er immer ein ſehr zahlreiches Orcheſter hatte, und ſeine Leute reichlich bezahlte, ſo wurden ſeine Umſtände dadurch ſo ſchlecht, daß er

17) Sacred Oratorio.

18) Die letzte Zeit von Händel's eignen Concerten und von ſeinem ganzen Leben war überaus vortheilhaft für ihn. Einer von meinen Freunden, der gemeiniglich bey der Aufführung jedes Oratorium's in dieſem Winter gegen war, und ihn Abends, wenn es zu Ende war, als Einnehmer der Eintrittsgelder, zu beſuchen pflegte, verſichert mich, daß ihn das Geld, welches er an Einem Abend zu ihm trug, ob es gleich Gold- und Silbergeld war, eben ſo leicht hätte niederwerfen, und ihm ein Fieber zuziehen können, als die Kupfermünze dem Mahler Correggio that, wenn er es eben ſo weit zu tragen gehabt hätte.

er im Jahr 1745, nach zwey Aufführungen des Herkules, den 5ten und 12ten Januar, vor den Faſten, nicht mehr zu bezahlen im Stande war. Er führete indeß ſeine Oratorien, Simſon, Saul, Joſeph, Belſazar, und den Meſſias im März wieder auf; ich erinnere mich aber ſehr wohl, daß die Plätze bey keinem, als dem Simſon und dem Meſſias, ſonderlich beſetzt waren. [59])

Der hochſelige König Georg der Zweyte war während dieſer Zeit Händel's beſtändiger Gönner, und war allemal bey ſeinen Oratorien gegenwärtig, wenn der ganze übrige Hof fehlte [60])

In den letzten Jahren ſeines Lebens traf Händeln eben ſo, wie die großen Dichter Homer und Milton, das Unglück, blind zu werden. So ſehr ihn dieß aber zur andern Zeit kränken und niederſchlagen mochte, ſo hatte es doch bey öffentlichen Gelegenheiten keinen Einfluß auf ſeine Nerven oder Seelenkräfte. Denn immer noch bis an ſein Ende ſpielte er Concerte und Fantaſien zwiſchen den Theilen ſeiner Oratorien mit aller der Stärke der Gedanken und des Vortrags, durch die er mit Recht ſo berühmt geworden war. Aeußerſt traurig und kläglich aber war es doch für Leute von Empfindung, wenn man dieſen damals faſt ſiebenzigjährigen Greis zur Orgel hin, und hernach wieder gegen die Zuhörer hinführen ſah, um ihnen ſeine gewöhnliche Verbeugung zu machen; und das Vergnügen ihn ſpielen zu hören, wurde dadurch ſehr vermindert.

Man hat mir geſagt, daß er ſich die Zeit über, da die Oratorien aufgeführet wurden, faſt beſtändig im Spielen geübet habe; und dieß muß entweder der Fall, oder ſein Gedächtniß ganz ausnehmend ſtark geweſen ſeyn. Denn, als er ſchon blind war, ſpielte er nur

59) Im Jahr 1749 war es bey der Aufführung der Theodora ſo anhaltend leer, daß er froh war, wenn einige Muſiker, die nicht dabey zu ſpielen hatten, Billete nehmen wollten, ihm durch Einlaß bey ihm ſuchten. Zwey ſolche Herren, die noch am Leben ſind, wunderten ſich, nach dieſem Mißlingen ſeiner Theodora, an Händel um freyen Einlaß zu ſeinem Meſſias; und er ſchrie ihnen zu: „Gehorſamer Diener, ihr Herren! ihr „habt vergeſſelt laſſen: an die Theodora wollt „ihr nicht kommen! — Da war Platz genug „zum Tanzen, als die aufgeführet wurde." — Im Ernſte aber habe ich ihn doch, eben ſo deutlich als philoſophiſch, ſeine Freunde getroſten ſprechen hören, wenn ſie vorher, ehe der Vorhang aufgezogen wurde, ſich beklagten, daß das Haus ſo leer wäre: „Das macht nichts, ſagte er; dafür beſſer wird die Muſik klingen."

60) Um dieſe Zeit wurde ein wichtiger Einfluß des Lord Cheſterfield von einem noch lebenden angeſehenen Manne ausgebracht, der einmal ins Oratorium in Covent-garden gehen wollte, und dem Lord begegnete, der ſchon wieder heraus kam. „Wie ſo? Mylord, ſagte er, ſind Sie umſonſt „gegangen? Iſt hier kein Oratorium?" — „O ja, antwortete der Lord, ſie ſpielen ſchon; „aber ich mochte nicht da bleiben, um den König „nicht in ſeiner Einſamkeit zu ſtören.

verſchiedne von ſeinen alten Orgelconcerten, die er durch vorgängige Uebung ſich ins Gedächtniß muß eingeprägt haben. Zuletzt aber verließ er ſich doch lieber auf ſeine Erfindungskraft, als auf ſein Erinnerungsvermögen. Denn er gab dem Orcheſter blos das Gerüſte, oder die Ritornelle jedes Satzes, und ſpielte alle die Soloſätze aus dem Stegreif, indeß die übrigen Inſtrumente ihm freye Hand ließen, und das Signal eines Trillers erwarteten, um die Stücke des Tutti weiter zu ſpielen, die ſie in den geſchriebenen Stimmen vor ſich hatten.

Auch ſahe er nicht nur bey ſeiner Blindheit immer noch fort, Concerte zu geben, ſondern auch für ſich zu komponiren. Denn man hat mir verſichert, daß das Duett und Chor im Judas Makkabäus: „Sion now her head ſhall raiſe," von Händeln in ſeiner Blindheit Herrn Smith in die Feder diktirt iſt. Dieſer Umſtand, daß er noch in ſo hohen Jahren, und unter ſo niederſchlagenden Umſtänden, ſo komponiren konnte, beſtätigt die Meynung des Dr. Johnſon: „daß es Leuten von großem Verſtande und erfindriſchem Genie ſelten begegnet, die Munterkeit ihres Geiſtes durchs Alter zu verlieren. „Nur ſchwachmüthige und einfältige Leute, ſagt er, verfallen in jene Art von Blödſinnigkeit, um derentwillen ſie abgelebt heißen. Denn wenn dieſe ſich erſt im ſpäten Alter „von der Welt entfernen, von der ſie gelebt, und in der ſie ſich mit dem Verſtande anderer „behelfen haben, ſo gerathen ſie ſogleich in Armuth des Geiſtes." — Dryden, Newton, Dr. Johnſon ſelbſt, und unſer große Händel ſind die herrlichſten Beweiſe dieſer Lehre. Händel bewies in der That nicht nur große Geiſtesfähigkeit in der Verfertigung dieſes Duetts und Chors; ſondern er zeigte auch, daß ſeine Erfindungskraft im Fantaſiren acht Tage vor ſeinem Tode noch eben ſo reich und feurig war, als ſie vor vielen Jahren geweſen. Er wurde allemal durch Simſon's ähnliche Umſtände ſehr bewegt, ſo oft die rührende Arie in dieſem Oratorium vorkam: „Total Eclipſe, no Sun, no Moon" &c. [61])

Das letzte Oratorium, wobey er ſelbſt als Anführer gegen war, wurde den 6ten April aufgeführt; und er ſtarb Freytags, den 13ten April 1759, und nicht Sonnabends den 14ten, wie man zuerſt aus Irrthum auf ſein Denkmal geſetzt, und in ſeinem Leben erzählt hatte. Ich habe unwiderſprechliche Beweiſe des Gegentheils, da Dr. Warren, der Händel's Arzt in ſeiner letzten Krankheit war, ſich nicht nur noch erinnert, daß er den 13ten vor Mitternacht ſtarb, ſondern auch, daß er ſein annahendes Ende fühlte, und daß er, zufolge ſeiner von jeher bezeigten tiefen Ehrerbietung gegen die Lehren und Pflichten des Chriſtenthums, einige Tage vor ſeinem Tode ſehr ernſtlich und ſehnlich wünſchte, daß er

61) Alas! the Sun! no Sun! no Moon! u. ſ. f.

er am ſtillen Freytage ſterben möchte, in der Hoffnung, wie er ſagte, „ſeinen Gott und „Erlöſer am Tage ſeiner Auferſtehung zu ſehen.“ Darunter verſtand er den dritten Tag hernach, oder den nächſten Oſterſonntag.

Händel's Figur war groß; und er war etwas unterſetzig, ſtämmig und unbehülflich in ſeinem Anſtande; ſein Geſicht aber, deſſen ich mich noch ſo lebhaft erinnere, als ob ich ihn geſtern geſehen hätte, war voller Feuer und Würde, und verrieth Geiſtesgröße und Genie. Er war zufahrend, rauh und entſcheidend in ſeinem Umgange und Betragen; aber ohne alle Bösartigkeit und Tücke. Auch war in ſeinen lebhafteſten Aufwallungen des Zorns und der Ungeduld eine gewiſſe Laune und Spaßhaftigkeit, die vollends durch ſein gebrochenes Engliſch noch lächerlicher wurde. Sein natürlicher Hang zu Witz und Laune, und ſeine glückliche Gabe, die gemeinſten Vorfälle auf eine ungewöhnliche Art zu erzählen, machte ihn fähig, Perſonen und Sachen in dem lächerlichſten Lichte darzuſtellen. Wäre er ein ſo großer Meiſter der engliſchen Sprache, wie Swift geweſen; ſo würde er eben ſo viele witzige Einfälle, und ziemlich von eben dem Schlage, gehabt haben.

Bey vielen Tugenden, die er beſaß, war Händel keinem der Geſellſchaft nachtheiligen Laſter ergeben. Freylich verlangte die Natur einen großen Nahrungsvorrath zum Unterhalt einer ſo ungeheuren Maſſe; und er war in deſſen Auswahl ein ziemlicher Epikuräer; dieß ſcheint aber auch der einzige Trieb geweſen zu ſeyn, deſſen völlige Befriedigung er ſich erlaubte [62]).

62) Der verſtorbene Anführer des königlichen Orcheſters, Herr Brown, pflegte mir allerley Hiſtörchen von Händel's Liebe zum Eſſen und Trinken, und von ſeiner Heftigkeit, zu erzählen. Von jener führte er einen Umſtand an, den man zufälligerweiſe in ſeinem eigenen Hauſe entdeckte, wo Brown, in der Oratorien-Zeit, mit andern vorzüglichen Muſikern, bey ihm zum Mittageſſen war. Während der Mahlzeit rief Händel oft: „O! wir faſt was ein!“ Und dann wünſchten ſeine Gäſte, daß er dem Publikum nicht aus Höflichkeit gegen die ſeine ſchätzbaren muſikaliſchen Ideen vorenthalten möchte, und baten ihn, in ſein Zimmer zu gehen, und ſie aufzuſchreiben. Dieß that er indeß ſo oft, daß zuletzt einer von denen, die ihm am wenigſten trauten, die ſmarte Manier hatte, durch das Schlüſſelloch ins nächſte Zimmer zu gucken, wo er ſah, daß dieſe Gedanken blos auf

Brown

einen friſchen Auker Burgunderwein verwandelt wurden, den er, wie man hernach hörte, von ſeinem Freunde, dem verſtorbenen Lord Radnor, geſchenkt bekommen hatte, indeß daß ſeine Gäſte mit edlerm und geiſtigerm Portwein bewirthet wurden.

Eine andre Anekdote, die mir Brown erzählte, war folgende: Als der ſel. Felton, ein Geiſtlicher, fand, daß ſeine erſten Oratorien gut aufgenommen wurden, eröffnete er eine Unterzeichnung für eine zweyte Sammlung, und bat Brown, er möchte Händel'n um die Erlaubniß bitten, ſeinen Namen mit unter die Subſcribenten zu ſetzen. Brown, der den Winter vorher bey H. ſehr beliebt geweſen war, als er das Orcheſter bey ſeinen Oratorien angeführt hatte, erinnerte ſich noch, wie höflich er ihn an die Thür begleitet, und wie beſorgt er ihn gewarnt hatte,

wenn

Als Pope ſah, daß ſeine Freunde, lord Burlington und Dr. Arbuthnot eine ſo große Meynung von Händel hatten, ſpottete er nicht nur ſeiner Feinde in der Duuciade, ſondern wünſchte auch, daß er ſeine Eurydice in Muſik ſetzen möchte. Herr Belchier, beyder Freund, übernahm es, dieſe Sache zu betreiben. Händel aber hörte, daß Pope ſeine Ode dadurch lyriſcher und muſikaliſcher gemacht habe, daß er ſie für Dr. Green, der ſie ſchon geſetzt hatte, in Arien und Recitative vertheilte. Und da Dr. Green, als Anhänger des Bononcini, und Partheygänger ſeiner Feinde, ihm lange ſchon unleidlich war; ſo ſagte er: „Das iſt ja eben das Ding, das mein Bälgentreter ſchon für ein „Doktorpatent in Cambridge geſetzt hat!“ 63)

Als Gluck zuerſt im Jahr 1745 nach England kam, war er weder ein ſo großer Komponiſt noch ſo berühmt, als er nachher wurde; und ich erinnere mich, daß Mrs. Cibber einmal in meiner Gegenwart Händel'n fragte, was er von ihm hielte. Seine mit einem Fluch eingeleitete Antwort war: „Er verſteht eben ſo viel vom Kontrapunkt, als „mein Koch Walz!“

Wenn

wenn er bey den Proben von der Wärme des Zimmers erhitzt war, ſich ja nach Hauſe tragen zu laſſen, zweifelte gar nicht, daß er das leicht von ihm erhalten würde. Da er aber einmal des Morgens beym Aufſtehen Felton's Anliegen ſo fein als möglich anzubringen ſuchte, und ihm ſagte, er ſey ein Geiſtlicher, der einige Concerte auf Subſcription drucken laſſen wollte, und gar ſehr die Ehre wünſchte, ſeinen Namen vorne ſetzen und ihm ein Exemplar überreichen zu dürfen; ſchob Händel des Barbiers Hand auf die Seite, ſahe auf, und ſchrie mit noch eingeſeiftem Geſichte: „Daß Sie „der Teufel würden! — ein Pfaff will Concerte „machen? warum macht er keine Predigten?“ — Kurz, weil ihn Brown ſo wütend, und die Scheermeſſer in der Nähe ſah, ging er geſchwinde davon, um nicht noch barbariſcher von ihm behandelt zu werden. — Ueberhaupt verachtete er alle engliſche Komponiſten der damaligen Zeit, von Dr. Green bis zu Harry Burgeß hinunter, und alle Orgelſpieler eben drein. Denn als er ſchon viele Jahre in England geweſen war, pflegte er zu ſagen: „Als ich herher kam, fand ich unter „den Engländern viele gute Spieler, und keine „Komponiſten; und itzt giebt es lauter Komponiſten, und keine Spieler.“

63) Dr. Green erhielt daſelbſt 1730 die Doktorwürde. Als Händel eben erſt nach England gekommen war, hatte Green freylich, aus groſſer Verwunderung ſeiner Art zu ſpielen, ſich dadurchlich gefallen laſſen, ſein Bälgentreter zu werden, wenn er die Orgel der St. Pauleskirche ſpielte, um ſich dadurch im Pedaltreten deſto gründer zu machen. Händel pflegte ſich nach der Veſperpredigt oft mit dem jungen Green in der Kirche einzuſchlieſſen, zog ſich im Sommer zuweilen bis aufs Hemd aus, und ſpielte dann bis Abends um acht oder neun Uhr. Ehe Dr. Green Chorift zu St. Paul wurde, lernte er bey dem ſel. King ſingen, und war hernach als Lehrling bey Brind, dem Organiſten dieſer Kirche. Vermuthlich war er dieß noch zu der Zeit, wenn Händel anfieng, oder doch wenigſtens noch ſehr jung, und O daß dieſer Organiſten, deſſen Nachfolger er hernach wurde.

Bey aller Rauhigkeit ſeiner Ausdrücke aber, und bey aller ſeiner Fertigkeit im Fluchen, welches damals mehr, als itzt, Mode war, verdient Händel doch das Lob eines redlichen und wahrhaftig frommen Mannes. In den letzten Jahren ſeines Lebens beſuchte er, Winters und Sommers, ſowohl in London als in Tunbridge, täglich zweymal die Kirche.

Bey der Krönung Seiner Majeſtät, Georgs des Zweyten, im Jahr 1727 wurden ihm Texte zu den Motetten von den Biſchöfen zugeſandt. Darüber ward er verdrießlich und aufgebracht, weil er glaubte, man halte ihn für unwiſſend in der heiligen Schrift. „Ich habe meine Bibel fleißig genug geleſen, ſagte er, und werde mir die Sprüche ſelbſt „ausſuchen.“ Und wirklich traf er auch in den Worten: „Mein Herz dichtet ein feines „Lied,“ eine ſehr kluge Wahl, und wurde dadurch zu den herrlichſten Gedanken veranlaßt. Man ſang dieſe Motette bey der Krönung, während der Huldigung der Pairs.

Den Werth der Zeit kannte er zu gut, um ſie mit unnützen Dingen, oder in gedankenloſer Geſellſchaft zu verſchwenden, ſo vornehm dieſe auch ſeyn mochte. Verliebt in ſeine Kunſt, und emſig in ihrer Bildung und Ausübung, führte er ein ſo arbeitſames und ſitzendes Leben, daß er ſich ſelten Zeit ließ, in Geſellſchaften zu gehen, oder an öffentlichen Luſtbarkeiten Theil zu nehmen. Als ich im Jahr 1744 zuerſt nach London kam, fehlte er ſelten bey dem Concert, welches zum Beſten abgelebter Tonkünſtler und ihrer Familien gegeben wurde; auch ſah ich ihn damals oft in Schauſpielen, in der Oper, und in der St. Martinskirche, wenn der ſel. Kelway die Orgel ſpielte. Aber ſeine nähern Bekannten verſichern, daß er in den letztern Jahren ſelten die Häuſer der Großen beſuchte, außer, wenn er der königlichen Familie zu St. James oder Leiceſter-Houſe aufwartete, und daß er faſt nirgends ſichtbar war, als in der Kirche, und bey der Aufführung ſeiner Oratorien.

Ich ſelbſt ſah Händeln theils in ſeinem Hauſe, in der Brookſtraße und im Carleton-Houſe, wo er ſeine Oratorien probirte, theils auch bey Miſſreß Cibber und der Frau, die damals meine Schülerinn war; und ſo lernte ich ſeinen Privatcharakter und ſeine Launen ziemlich genau kennen. Er hielt ſehr viel auf Mrs. Cibber, deren Stimme und Betragen ihn über ihren Mangel muſikaliſcher Kenntniß zufrieden geſtellt hatte. Sonntags Abend fand er gewöhnlich den Schauſpieler Quin in ihrem Hauſe, der, ſeiner natürlichen Rauhigkeit ungeachtet, ein großer Liebhaber der Muſik war. Mrs. Cibber bat Händeln gleich das erſtemal, als Quin da war, ſich ans Klavier zu ſetzen; und ich erinnere mich, daß er die Ouvertüre zum Siroe ſpielte, und uns alle durch die außerordentliche Nettigkeit entzückte, womit er die Gigue am Schluß derſelben ſpielte. Als Händel weggegangen war, wurde Quin von Mrs. Cibber gefragt, ob er nicht glaube, Händel habe eine

allerlichſte Hand? — „Eine Hand, Madam? verſetzte er; Sie irren; es iſt ein „Fuß!“ — „Nun gut denn, ſagte ſie; hat er nicht einen ſchönen Finger?“ — „Ja„hen, Madam, bey meiner Treu!“ — Und freylich war ſeine Hand damals ſo fett und rund, daß die Knöchel daran, die gewöhnlich hervorſtehen, wie bey Kindern eingedrückt und tief im Fleiſch einliegend waren. Dem ungeachtet war ſein Anſchlag ſo ſanft, und ſein Ton ſo gemäßigt, daß ſeine Finger an die Taſten anzuwachſen ſchienen. Sie waren ſo gebogen und dicht aneinander, wenn er ſpielte, daß man keine Bewegung, und kaum die Finger ſelbſt, wahrnehmen konnte.

Zur Frasi brachte er einmal, im Jahr 1748, ſein Duett im Judas Makkabäus: „From theſe dread Scenes“ in der Taſche mit. Sie hatte bey der erſten Aufführung dieſes Stücks, 1746, nicht mitgeſungen. Unterdeß, daß er ihr und mir am Klavier das Tempo angab, und ihr die erſte Stimme vorſang, brummte ich leiſe die zweyte über ſeiner Schulter. Dieß gefiel ihm, und er ſagte, ich ſollte nur lauter ſingen. Zum Unglück aber verfehlte ich eine Stelle, und Händel wurde, nach ſeiner Gewohnheit, böſe; ein Umſtand, der für einen jungen Tonkünſtler ſehr abſchreckend war. — Zuletzt aber kam ich doch wieder zu mir, und unterſtand mich zu ſagen, daß ich glaubte, es ſey etwas verſchrieben. Händel ſah nach, fand, daß ich Recht hatte, und ſogleich ſagte er mit der größten Höflichkeit und Freundlichkeit zu mir; „Um Vergebung alſo! — — Ich bin „ein närriſcher Kerl — — Maſter Schmitt hat Schuld.“ [64])

Als die Frasi ihm ſagte, ſie wolle nun recht ſtudiren, und den Generalbaß lernen, um ſich ſelbſt akkompagniren zu können, ſagte Händel, der wohl wußte, daß Fleiß und Mühe nicht die Sache dieſer angenehmen Sängerinn war: „Oho! was haben wir da nicht zu hoffen!“

Händel trug eine ſehr große weiße Perrücke; [65]) und, wenn in den Oratorien alles gut gieng, hatte dieſelbe allemal eine gewiſſe Bewegung, einen gewiſſen Schwung, woraus man ſah, daß er zufrieden war. War das nicht, ſo wußten genaue Beobachter ſchon gewiß, daß er böſe war.

Burney

64) „I pee your barron — I am a very odd „rog: — maiſhter Schmitt is to blame.“ — So ſehen alle von dem Verf. angeführte Reden Händel's aus, um ſeinen harten ausländiſchen Accent zu charakteriſiren. E.

65) Man ſehe über dieſe Perrücke Hrn. Prof. Lichtenbergs launige und mit ſehr einleuchtende Bemerkungen, bey Gelegenheit des zweyten Blatts von Hogarth's Rake's Progreſs, in der zweyten Auflage des Göttingiſchen Taſchenkalenders für 1789. E.

Beym Schluß einer Arie war die Stimme, mit welcher er Chorus! zu rufen pflegte, wirklich sehr fürchterlich; und bey den Proben seiner Oratorien, im Carleton-House, war er immer sehr böse, wenn der Prinz und die Prinzessinn von Wallis nicht zur rechten Zeit kamen. Und doch hatte der Prinz so viel Achtung für ihn, daß er zugab, Händel habe Recht gehabt, sich zu beschweren, und einmal hinzusetzte: „Es ist wirklich nicht erlaubt, daß wir die armen Leute hier so lange von ihren Lektionen und andern Arbeiten abgehalten haben.“ Wenn aber die Hofdamen, oder die Kammerfrauen während der Musik plauderten, so pflegte unser neuere Timotheus nicht nur zu fluchen, sondern sie gar bey Namen aufzurufen. Dann aber sagte gemeiniglich die Prinzessinn von Wallis mit ihrer gewohnten Sanftmuth und Freundlichkeit: „Stille! stille! Händel ist böse!“

Er hatte die Gewohnheit, so laut für sich selbst zu reden, daß man, auch ohne ihm ganz nahe zu seyn, die Worte seiner Selbstgespräche vernehmen konnte. Auf vieles Bitten hatte er einen jungen Knaben zu sich ins Haus genommen, der ihm nicht nur als äußerst aufgelegt zur Musik, sondern auch seines sittsamen Betragens und Fleißes wegen empfohlen war, der aber hernach verdorben wurde, und davon lief, ohne daß man lange Zeit wußte, wo er geblieben war. Händel gieng damals einmal im Park, und wie er glaubte, allein, spazieren, und sagte laut zu sich selbst: „Der Teufel! seinen Vater hat er angeführt; — „seine Mutter hat er angeführt — aber mich hat er nicht angeführt; — es ist ein verwünschter Schurke; — ein Taugenichts!“

Händel's gewöhnliche Miene war etwas finster und sauersehend; wenn er aber einmal lächelte, so war es, wie die Sonne, die aus einer schwarzen Wolke hervorbricht. Aus seinen Zügen strahlten dann auf einmal Verstand, Witz und gute Laune mit einer Stärke hervor, die ich nicht leicht bey sonst Jemand bemerkt habe.

Man hat von ihm gesagt, er sey außer seinem Fache unwissend und einfältig gewesen. Wenn ich aber das gleich nicht zugebe; so würde man doch auch in dem Falle, wenn dieser Vorwurf eben so gegründet wäre, als er leer ist, so viel zugestehen, daß derjenige, der eine schwere Kunst so vollkommen besitzt, wie er that, auch natürlicherweise ganz und gar von dieser Kunst besessen wird; und nur dieß hatte das Publikum ein Recht zu erwarten; und mehr maaßte er auch sich selbst nicht an. Lebensart und Kenntniß der feinen Welt können uns und andern nur in müßigen Stunden ein Vergnügen machen. Händel aber war mit dem Studium und der Ausübung seiner Kunst so beschäftigt, so ganz darein vertieft, daß er für andere Vergnügungen, und selbst für den freundschaftlichen Umgang, nur wenig Zeit übrig hatte. Auch wäre der Ruhm und die Achtung, die er sich dadurch erworben hatte, sehr vorübergehend, und blos auf seine Zeit und seine Bekannten

eingeſchränkt geweſen. Den Rahm hingegen, den er ſich durch ſtille und einfache Kunſtfleiß erwarb,

— nec Jovis ira, nec ignes,
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetuſtas.

und vermuthlich wird ſein Name, wie der Name vieler ſeiner Brüder, noch weit länger leben, als ſeine Werke. Die größten Geſchichtſchreiber können uns von den Privatleben und den muſikaliſchen Arbeiten eines Orpheus, Amphion, Linus, Olympus, Terpander und Timotheus keine genaue Nachricht geben; aber jeder Schulknabe weiß, daß ſie große Tonkünſtler, daß ſie Lieblinge ihres Zeitalters, und viele Jahre nachher noch Lieblinge der Nachwelt geweſen ſind.

Ungeachtet Händel nicht das mindeſte von Niederträchtigkeit und Geiz, ſondern vielmehr die ihnen entgegenſtehenden Tugenden, Milde und Großmuth, an ſich hatte; ungeachtet ſeiner ehemaligen Widerwärtigkeiten, mächtiger Feinde, und öfterer Krankheiten, die zuweilen ſelbſt ſeinen Verſtand angriffen, hinterließ er dennoch an die zwanzig tauſend Pfund, die er, tauſend Pfund für die muſikaliſche Verſorgungsanſtalt ausgenommen, meiſtens ſeinen Verwandten in Deutſchland vermachte.

Seine Beerdigung war nicht öffentlich, wie Rameau's Leichenbegängniß in Frankreich, und Jomelli's in Italien, war. Sie geſchah den 20ſten April, 1759, in der Weſtminſterabtey; und der Dechant, Dr. Pearce, verrichtete dabey, mit dem Chor, die gewöhnlichen Feyerlichkeiten. Allgemeinere und mehr nationale Beweiſe der Hochachtung und Verehrung dürfen unſrer Zeit vorbehalten, nachdem alle Feindſchaft, Eiferſucht und Mißgunſt aufgehört, und Zeit, Prüfung und Nachdenken ſeinen Werken neue Reiz und neue Vorzüge ertheilt hat. Und dieſe Beweiſe ſind neulich auf eine ſo edle, prächtige und ehrenvolle Art dargelegt worden, daß man Mühe haben wird, in der alten und neuen Geſchichte ein glänzenderes und freygebigeres Beyſpiel von Dankbarkeit gegen einen verſtorbenen Künſtler, in irgend einem andern Lande aufzufinden.

Händel's muſikaliſcher Charakter.

Daß Händel an Stärke und Kühnheit der muſikaliſchen Schreibart, an Reichthum der Harmonie, an Verflechtung der Stimmen in einander, jedem Komponiſten, der je in dieſer Rückſicht ſich auszeichnete, überlegen war, iſt ausgemacht genug. Und ſo lange noch Fuge, gelehrte Setzart, und volle Partituren mehr geſchätzt wurden, als man ſie itzt zu ſchätzen pflegt, war er durchaus ohne Gleichen.

Ich weiß wohl, daß man geſagt hat, Händel ſey nicht der erſte und originale Erfinder verſchiedner Muſikgattungen geweſen, durch die er ſich einen ſo großen Namen erworben habe. Man ſollte aber den Sinn des Worts Originalität billig erſt genauer beſtimmen, ehe man es von dem Produkt irgend eines Künſtlers braucht. Alle Erfindungen ſind in ihrer Entſtehung roh und unförmlich; und Shakſpeare war nicht der erſte Schauſpieldichter, noch Corelli der erſte Verfaſſer von Violinſolo's, Sonaten und Concerten, wenn gleich ihre Werke die beſten ihres Zeitalters waren. Eben ſo wenig war Milton Erfinder des Heldengedichts. Nachdem Tonleiter, Harmonie und Cadenz der Muſik einmal feſtgeſetzt ſind, kann freylich kein Komponiſt eine Gattung von Kompoſition erfinden, die völlig und durch und durch neu wäre; ſo wenig als der Dichter Sprache, Sprachgebrauch und Phraſeologie für ſich ſelbſt erſchaffen kann. Alles, was der größte und kühnſte muſikaliſche Erfinder vermag, iſt, ſich die beſten Gedanken, Verbindungen und Wirkungen ſeiner Vorgänger zu Nutze zu machen; ſie auf eine neue Art zu ſtellen und anzubringen; und aus ſeinem eignen Genie alles hinzu zu thun, was er nur großes, angenehmes, heiteres, rührendes, oder in irgend einer Art gefälliges, daraus ſchöpfen kann. Dieß that Händel in dem reichſten und vorzüglichſten Maaße. Ihm war, in ſeinen mittlern und beſten Jahren, alle Verfeinerung und Vollkommenheit ſeiner Zeit eigen. Er verband den Tiefſinn und die gelehrte Kunſt der Deutſchen mit italieniſcher Anmuth und Leichtigkeit; und er muß jenſeits der Alpen in Kirchen, Schauſpielen und Muſikſälen auf die beſten damaligen Arbeiten und Meiſter jeder Art ſehr aufmerkſam geweſen ſeyn.

Freylich gab es damals ſchon Kantaten von Cariſſimi, Aleſſandro Scarlatti, Gaſparini und Marcello; es gab Duette von Steffani und Clari; es gab Vokalchöre, ohne Begleitung der Inſtrumente, von Paleſtrina, und von den Engländern, Tallis, Bird und Purcell; und mit Inſtrumenten, von Cariſſimi und Paolo Colonna;

lonna; es gab Violinſonaten und Concerte von Corelli und Geminiani; aber dennoch läßt ſichs mit der größten Wahrheit verſichern, daß Händel jede muſikaliſche Schreibart, die er wählte, mit großen Schönheiten bereicherte, wie ſich, in einem größern Werke, gar leicht durch Beyſpiele zeigen ließe. Hier mage ich es nur, es als einen Artikel meines muſikaliſchen Glaubensbekenntniſſes zu behaupten, daß ſein Geſang, oder ſeine Melodie weit beſſer war, als irgend eine in den übrigens ſchönen Kantaten, die Cariſſimi erfunden zu haben ſcheint; daß er in ſeinen Singeſtimmen mehr Natur hat, und daß in ſeinen Bäſſen mehr Bewegung iſt, als in denen von Aleſſandro Scarlatti; daß er mehr Stärke und Originalität hat, als Gaſparini und Marcello, daß ſeine Kammerduetten wenigſtens eben ſo gut ſind als die von Steffani und Clari, die ſich jedoch in keiner andern Gattung berühmt machten. Und wenn gleich der ſel. Dr. Boyce zu ſagen pflegte, Händel habe in ſeinen Chören mit Inſtrumenten dem Colonna ſehr viel zu danken; ſo ſcheint es doch unſtreitig gewiß zu ſeyn, daß dergleichen Chöre Händeln ſelbſt unendlich mehr zu danken hatten, als er dem Colonna, oder als ſie je allen bisherigen Komponiſten zu danken gehabt haben. Auch bin ich des Glaubens, daß die beſten von ſeinen italieniſchen Opernarien, in Abwechſelung der Schreibart und Erfindſamkeit der Begleitung, die Arien aller vorigen und gleichzeitigen Komponiſten in ganz Europa übertreffen; daß er in ſeinen Violinſachen mehr Feuer hat, als Corelli, und mehr Rhythmus, als Geminiani; daß er in ſeinen vollen, meiſterhaften und herrlichen Orgelfugen, wozu das Thema jedesmal höchſt natürlich und gefällig iſt, den Frescobaldi, und ſelbſt Johann Sebaſtian Bach, und andre Deutſche übertroffen hat, die in dieſer ſchweren und mühſamen Gattung am berühmteſten ſind; und endlich, daß alle einſichtvolle und unbefangne Tonkünſtler jeder Nation, wenn ſie ſeine edeln, majeſtätiſchen, und oftmals erhabenen vollen Motetten und Chöre in den Oratorien hören oder leſen, willig und entzückt geſtehen müſſen, daß ihnen nichts ähnliches unter den Arbeiten der größten Meiſter vorgekommen iſt, die ſeit der Erfindung des Kontrapunkts gelebt haben.

Chrono-

Chronologiſches Verzeichniß
von
Händel's Werken.

Originalmanuſcripte, in der Sammlung Sr. Majeſtät des Königs von England, in zwey und achtzig Bänden.

Opern.

Rodrigo, aufgeführt zu Florenz,		1709.
Agrippina,	zu Venedig,	1709.
Rhodomiſt,	zu London,	1720.
Muzio Scevola	—	1721.
Otrone	—	1722.
Giulio Ceſare, Floridante, Flavio,	—	1723.
Tamerlano,	—	1724.
Rodelinda,	—	1725.
Aleſſandro, Scipione,	—	1726.
Ricardo I.	—	1727.
Tolomeo, Siroe,	—	1728.
Lotario,	—	1729.
Partheneope,	—	1730.
Poro,	—	1731.
Orlando, Eſaforme,	—	1732.
Ariana, Ezio,	aufgeführt zu London	1733.
Ariodante,	—	1734.
Alcina,	—	1735.
Arminio, Atalanta, Giuſtino,	—	1736.
Berenice, Faramondo,	—	1737.
Serſe,	—	1738.
Imeneo, Deidamia,	—	1740.

Oratorien.

Eſther, verfertigt 1720. öffentlich aufgeführt in London		1732.
Debora,	—	1733.
Athalia,	Oxford	1733.
Acis und Galathea, zu Cannons, 1721. aufgeführt in London		1735.

Alexander's Feſt, aufgef. zu London		1734.
Ode auf die heil. Cäcilia	—	1736.
Iſrael in Aegypten,	—	1738.
Allegro und Penſeroſo,	—	1739.
Saul,	—	1740.
Meſſias,	—	1741.
Simſon,	—	1742.
Semele, Beltazar, Suſanna,	—	1743.
Herkules,	—	1744.
Geiſtliches Oratorium,	—	1745.
Joſeph, Judas Makkabäus,	—	1746.
Jaſua, Alexander Balus,	—	1747.
Salomon,	—	1749.
Theodora,	—	1750.
Jephtha,	—	1751.

Vermiſchte Werke.

Motetten, 8 Bände.
Kantaten, 4 Bände.
Te Deum's und Jubilate, 3 Bände.
Oſternarien, 2 Bände.
Laudate.
Sammlung von Arien und Chören.
Motetten und Duette.

Il Trionfo del Tempo,	Rom	1709.
	London	1737.
Acige e Galatea, aufgef. zu Neapel		1709.
Oratorio Italiano.		
Kantaten.		
Cantatas.		
Concerti Grossi.		
Abſchrift von ſechs Sonaten für zwey Hoboen und einen Baß		1694

Folgende ſind nicht in der Königlichen Sammlung befindlich.

Almira, eine Oper, aufg. zu Hamburg,		1704.
Nero,	—	1705.
Daphne, Florido,	—	1708.
Rinaldo,	—	1711.
Theſeus, Paſtor Fido,	—	1712.
Amadis,	—	1715.
Adonis,	—	1717.
Aleſſandro Severo, Paſticcio	—	1737.
Parnaſſo in Feſta.	—	1740.
Waſſermuſik,	—	1716.
Feuerwerksmuſik,	—	1748.
Triumph of Time and Truth	—	1751.
Choice of Hercules	—	1745.
Sonaten für zwey Violinen und einen Baß; zwey Sammlungen.		
Klavierſonaten, zwey Theile; der erſte erſchien		1720.
Orgelfugen.		
Orgelconcerte, drey Theile.		
Kantaten, in Hamburg verfertigt, zwiſchen	1703 und	1709.
Kantaten, zu Rom verfertigt 1709 und		1710.

Der verſtorbene Walſh, in der Katharinenſtraße, im Strand, kaufte von Händel zum Verlage die geſchriebenen Partituren faſt aller der Werke, die er in England verfertigt hatte; und Herr Wright, eben daſelbſt wohnhaft, ein Nachfolger des ſel. Walſh, beſitzt dieſe Handſchriften noch itzt, wovon viele noch gar nicht geſtochen ſind. Von ſeinem Halle-

italieniſchen Opern iſt bisher nicht viel mehr herausgegeben, als die beliebteſten Arien *): und auch dieſe ziemlich unkorrekt und in mehrerley Formaten. Auch von allen ſeinen Oratorien hat man die beliebteſten Arien in Kupfer geſtochen; und außerdem haben Walſh's Erben vollſtändige und gleichförmige Partituren von folgenden in Kupfer ſtechen laſſen: vom Meſſias, Judas Makkabäus, Simſon, Jephtha, Iſrael in Aegypten, Joſua, Saul, Eſther, Wahl des Herkules, dem Allegro und Penſeroſo, Dryden's Ode, dem Alexander's Feſt, Acis und Galathee, Belſazar, Suſanna, dem geiſtlichen Oratorium, und Debora.

Außer dieſen, und ſeinen vier Krönungsmotetten, Begräbnißmotetten, dem großen Te Deum, Jubilate und Dettinger Te Deum, ſind auch vollſtändige Partituren von Händel's zehn Motetten, für Singſtimmen und Inſtrumente, meiſtens für den Herzog von Chandos zu Cannons verfertigt, von Herrn Wright in drey Bänden herausgegeben. Eben dieſer Verleger beſitzt noch viele von ſeinen ungedruckten Werken, als: italieniſche Duette, Kantaten, Arien, Motetten, Sonaten, theils für Violinen, theils für Flöten und Baß, nebſt vielen andern Stücken vermiſchter Art.

In der Sammlung des Grafen von Aylesford, welche der verſtorbene Jennings veranſtaltet hat, und in der von Sir Watkin Williams Wynn, befinden ſich noch viele ſchätzbare handſchriftliche Sachen von Händel; z. B. ein Concert für Waldhörner und Trommel, mit dem Marſch aus Judas Makkabäus; ein andres für Trompeten und Hörner; drey Concerte im Alexandersfeſt; zwey Oratorien, della Paſſione und della Reſurrezione; ein Te Deum auf die Ankunft der Königinn Karoline; ein andres aus b moll für den Herzog von Chandos; eins aus a dur; Tänze in der Ariadne, im Ariodante und Paſtor Fido; und verſchiedne noch ungedruckte Klaviерſuiten, worunter einige für die Prinzeſſinn Louiſe geſetzt ſind.

Sir Watkin Williams Wynn beſitzt, außer den gedruckten Opern, Oratorien und Te Deum's von Händel, folgende geſchriebene Partituren: das Te Deum aus a, und die Motette: Let God ariſe, beyde für die königliche Kapelle transponirt und verändert; I will magnify thee, aus verſchiednen Motetten zuſammen getragen und abgeändert, für die Söhne der Geiſtlichen, in der Paulskirche aufgeführt; und, außer verſchiednen ähnlichen umgeänderten Motetten, auch eine Ode oder Serenate, auf den Geburtstag der Königinn Anna.

*) Favourite Songs.

Und in der Sammlung des ſel. Bernard Granville, von Talnich, in Staffordſhire, Eſq. finden ſich unter acht und dreyßig geſchriebenen Foliobänden von Händel's Werken in Partitur, die aus ſechszehn Opern, elf Oratorien, vier Bänden Motetten, einem Bande Kantaten, und andern mit Te Deum's, Concerten und vermiſchten Sachen beſtehen, Partituren von den Opern Amalto, Theſeus, Amadis und Atalanta, nebſt einem Bande mit Duetten, und einem andern von Arien in acht Theilen.

Se. Majeſtät der König ſowohl, als die Direktoren des Concerts alter Muſik; und viele andere Verehrer Händelſcher Arbeiten, haben den Wunſch geäußert, daß man eine gleichförmige und vollſtändige Ausgabe aller ſeiner Sing- und Inſtrumentalſachen, in Partitur, in Kupfer ſtechen möchte. Und Herr R. Birchall *) hat unlängſt einen Subſcriptionsplan dazu bekannt gemacht, deſſen Ausführung gar ſehr zu wünſchen wäre, und wovon die vornehmſten Punkte und Bedingungen folgende ſind:

Das Ganze würde ungefähr aus achtzig Foliobänden beſtehen, deren jeder, eins ins andere gerechnet, 150 Seiten ſtark ſeyn würde.

Der Stich ſollte ſo korrekt, als möglich, und in dem großen Format der ſchon gedruckten Oratorien abgedruckt, auch mit Händel's Bildniß verziert werden.

Der Subſcriptionspreis iſt eine Guinee für jeden Band, und wird bey Ablieferung deſſelben bezahlt. Nachher koſtet jeder Band anderthalb Guineen.

Sobald eine hinlängliche Zahl ſich unterzeichnet hat, wird das Werk angefangen, und monatlich ein Band geliefert.

*) Seine Adreſſe iſt No. 129, New Bond-Street, London.

Händels
Gedächtnißfeyer.

Einleitung.

Wie dieſe groſſe Idee entſtanden, unterhalten und zur Reife gebracht iſt, wird vermuthlich dem Publikum eben ſo wiſſenswürdig dünken, als die Art, wie ſie ausgeführet wurde. Und da ich die Ehre hatte, bey vielen Zuſammenkünften der Direktorn und des Anführers gegenwärtig zu ſeyn, worin ſie ſich über die nöthigen Anſtalten und Einrichtungen berathſchlagten, und auch nachher zum öftern mit ihnen zu ſprechen Gelegenheit fand; ſo will ich die vornehmſten hieher gehörigen Umſtände ſo genau als möglich, nach deren zuverläſſigen Kenntniß anführen, wozu mich dieſe vortheilhafte Gelegenheiten in den Stand ſetzten.

In einer Unterredung zwiſchen dem Lord Viſcount Fitzwilliam, Sir Watkin Williams Wynn, und Joah Bates, Eſq. Commiſſär des Victualienamts, zu Anfange des Jahrs 1783, in dem Hauſe des letztern, machte man die Anmerkung, daß die Menge trefflicher Tonkünſtler aller Art, ſowohl Sänger als Spieler, in London weit gröſſer ſey, als in irgend einer andern Stadt in Europa; und man bedauerte, daß ſich nicht zu Zeiten eine öffentliche Veranlaſſung finde, ſie alle in Eine gemeinſchaftliche muſikaliſche Geſellſchaft zuſammen zu bringen, weil ſich auf dieſe Art ein groſſes und prächtiges Concert zu Stande bringen lieſſe, dem kein anderes in der Welt gleich kommen würde. Natürlicherweiſe dachten dabey drey ſo enthuſiaſtiſche Bewunderer Händel's an dieſes groſſen Meiſters Geburt und Tod; und gleich darauf erinnerte man ſich, daß das folgende 1784ſte Jahr ein ſehr ſchicklicher Zeitpunkt ſeyn würde, ſich einen Gebrauch einzuführen, da in demſelben gerade ein Jahrhundert ſeit ſeiner Geburt, und ein Vierteljahrhundert ſeit ſeinem Tode verfloſſen ſeyn würde.

Bald hernach wurde dieſer Entwurf den Vorſtehern der muſikaliſchen Verſorgungsanſtalt mitgetheilt, die ihn genehmigten, und ihn zu unterſtützen verſprachen. Man legte ihn darauf auch den Aufſehern des Concerts zur Aufführung einer Muſikſtücke vor; und

dieſe übernahmen mit einer Bereitwilligkeit, die ihrem Eifer für Händel's Andenken Ehre macht, freywillig die Mühe, dieſe Feyerlichkeit zu veranſtalten, und die Aufſicht darüber zu führen. Am Ende ward dies Vorhaben auch dem Könige bekannt, und wurde mit der Genehmigung und dem Schutze Sr. Majeſtät beehrt. Die Weſtminſterabtey, wo die Gebeine des großen Tonkünſtlers begraben wurden, hielt man für den ſchicklichſten Platz zur Aufführung dieſer großen Muſik, und wandte ſich daher an den Biſchof von Rochester, um die Erlaubniß dazu. Dieſe wurde ſehr bald gegeben, da der ganze Plan ſchon durch den König genehmigt war. Weil aber das jährliche Benefitconcert für das Weſtminſter-Hoſpital darunter hätte leiden müſſen; ſo wurde dabey ausbedungen, daß ein Theil der Einnahme, dieſer milden Stiftung anheim fallen möchte, um ſie für den ſonſt zu leidenden Verluſt zu entſchädigen. Dieß ließen ſich die Urheber des Plans gefallen; und es wurde hernach feſtgeſetzt, daß der Ueberſchuß von der Einnahme des erſten Tages zwiſchen der muſikaliſchen Verſorgungsanſtalt und dem Weſtminſter-Hoſpital zu gleichen Theilen gehen, und daß die Einnahme der folgenden Tage blos dem Fond jener Anſtalt zufallen ſollte, die Händel ſo lange unterſtützen half, und der er nicht nur tauſend Pfund vermachte, ſondern zu deren Unterhaltung auch faſt jeder in London lebende Tonkünſtler jährlich ſein Geld und ſeinen Kunſtfleiß, oder beydes, beyträgt.

Man wandte ſich hierauf an den Baumeiſter, Herrn James Wyatt, um zu den nöthigen Verzierungen der Abtey Entwürfe zu machen. Die Zeichnungen davon wurden Sr. Majeſtät vorgelegt, und genehmigt. Die Hauptidee gieng dahin auf eine königliche Muſikkapelle, mit dem Orcheſter an dem einen, und den Sitzen für die königliche Familie an dem andern Ende.

Man verabredete ferner die an jedem Tage aufzuführenden Stücke; und ich weiß von guter Hand, daß die Feyerlichkeit auf ausdrückliches Verlangen Sr. Majeſtät des Königs auf drey Tage, anſtatt auf zwey, angeſetzt wurde, weil Er glaubte, daß zwey Tage nicht hinreichend ſeyn würden, Händels ganze muſikaliſche Stärke zu zeigen, oder die wohlthätigen Abſichten völlig zu erreichen, für welche der Vortheil der Einnahme beſtimmt war. Anfänglich war man Willens, dieß große muſikaliſche Feſt den 20ſten, 22ſten und 23ſten April zu feyern; und da der 20ſte Händel's Begräbnißtag war, ſo wurde die Muſik zum Theil ſo gewählt, daß ſie ſich gewiſſermaßen auf dieſen Umſtand anwenden ließ. In der Folge aber hielt man es wegen der plötzlichen Aufhebung des Parlaments für rathſamer, die Feyerlichkeit bis zum 26ſten, 27ſten und 29ſten May zu verſchieben. Und dabey ſcheint ſie wirklich gewonnen zu haben; weil manche Perſonen von ſchwächlicher Geſundheit, die es wagten, bey warmer Witterung in die Weſtminſterabtey zu gehen, bey kaltem Wetter ſich dazu nicht würden entſchloſſen haben.

Kaum

Kaum war dieß Vorhaben ruchbar geworden, ſo bezeugten die meiſten praktiſchen Tonkünſtler in ganz England ihre innige Verehrung gegen Händel's Andenken, und ihr eifriges Verlangen, an dieſer Feyer Theil zu nehmen. Manche von den größten Meiſtern entſagten dabey allen Anſprüchen auf die erſten Stellen, und erboten ſich, ſelbſt ſolche Nebenſtimmen zu ſpielen, bey denen man von ihren Talenten am beſten Gebrauch machen könnte.

Zu Anfang des Februars waren der Plan und die nothwendigen Anſtalten ſchon ſo weit in Richtigkeit, daß die Unternehmer es wagten, folgende Bekanntmachung in alle Zeitungen einrücken zu laſſen:

„Mit Sr. Majeſtät Genehmigung werden zu Händel's Andenken, der den 20ſten April 1759, in der Weſtminſterabtey begraben wurde,

Freytags, den 27ſten April, in der Weſtminſterabtey unter der Aufſicht des

Grafen von Exeter.
Grafen von Sandwich.
Viscount Dudley Ward.
Viscount Fitzwilliam.
Lord Paget.
Herrn H. Morrice.
Sir Watkin Williams Wynn, Bart.
Sir Richard Jebb, Bart.

Directoren des Concerts einer Muſik,

einige von den beſchwerſten geiſtlichen Muſikſtücken dieſes großen Komponiſten aufgeführt werden.

Die Thüren werden um zwey Uhr geöffnet, und die Muſik nimmt mit dem Schlage halb vier Uhr ihren Anfang.

Abends, an eben dem Tage, wird im Pantheon ein großes vermiſchtes Concert von Vokal- und Inſtrumental-Muſik aufgeführt; welches durchgehends aus lauter ausgeſuchten Händeliſchen Stücken beſtehen wird. — Die Thüren werden um ſechs Uhr geöffnet, und das Concert nimmt mit dem Schlage acht Uhr ſeinen Anfang.

Ferner wird Sonnabends Vormittags, den 28ſten April, das große Oratorium, der Meſſias, in der Weſtminſterabtey aufgeführt werden.

Die Verehrung dieſes berühmten Meiſters iſt ſo groß, daß die meiſten in London befindlichen Muſiker, und ſehr viele aus verſchiedenen Gegenden des Königreichs ihre Beyhülfe gutwillig angetragen haben; und das Orcheſter wird wenigſtens aus vierhundert Perſonen beſtehen: eine zahlreichere Menge, als ſich jemals in irgend einem Lande, oder bey irgend einer Gelegenheit, zur Aufführung einer Muſik vereinigt hat. Der Ueberſchuß der Einnahme wird zu wohlthätigen Abſichten verwandt werden.

Die Directoren des Concerts einer Muſik haben Unterzeichnungsbücher für die Namen ihrer Subſcribenten eröffnet, welche dieſe Unternehmung zu befördern geneigt ſind, und werden die Billets zu den verſchiedenen Aufführungen, das Stück zu einer Guinee, ausgeben laſſen. Auch kann man ſich unterzeichnen und Billets bekommen bey Herrn Lee, in der Wigmorſtraße Nr. 44; in Birchall's Muſikhandlung, in der Hanoverſtraße, Nr. 129; bey Longman und Broderip,

am Hummaft und Cheapſide; bey Bremner, neben der Kanzlei im Strand; und bey Wright und Comp. in der Katharinenſtraße, im Strand.

Ohne Billet wird Niemand zugelaſſen; und man hofft, daß ſich die Liebhaber ſo bald als möglich anzeichnen werden, damit man bequeme Sitze für ſie beſorgen könne."

Um das Orcheſter ſo ſtark und vollſtändig, als möglich, zu machen, wurde beſchloſſen, jede Art von Inſtrumenten dabey zu brauchen, die bey einer ſtarken Muſik und in einem geräumigen Gebäude von vorzüglicher Wirkung ſeyn konnten. Unter andern ſah man ſich nach einer Doppeltrompete, oder Poſaune um. Dieß Inſtrument war aber in England ſchon ſeit ſo vielen Jahren außer Gebrauch gekommen, daß man weder es ſelbſt, noch Jemanden, der es ſpielte, ſo leicht auftreiben konnte. Nach vielem vergeblichen Suchen ſowohl hier, als auswärtig durch Briefe, fand ſichs endlich, daß unter den Regiments-Hoboiſten Sr. Majeſtät ihrer ſechſe waren, welche die drey verſchiedenen Arten der Poſaune, den Tenor, Baß und Doppelbaß ſpielten *). Ihre Namen wird man unten in dem Verzeichniſſe des ganzen Orcheſters finden.

Das Doppelfagott, welches bey der Aufführung ſo ſehr ins Auge fiel, und ſo große Wirkung that, hat gleichfalls eine Höhe von ſechszehn Fuß. Es wurde mit Händels Genehmigung von dem Flötenmacher Stainsby, zur Krönungsfeyer des hochſeligen Königs, Georgs des Zweyten, verfertigt. Der verſtorbene geſchickte Lampe, Verfaſſer der mit Recht bewunderten Muſik zum Dragon of Wantley, ſollte es ſpielen; allein aus Mangel eines dazu paſſenden Mundſtücks, oder aus irgend einer andern itzt nicht mehr bekannten Urſache, mochte man damals keinen Gebrauch davon. Auch iſt es ſeitdem, mancher Verſuche ungeachtet, noch nie in irgend einem Concert in England geſpielt, als itzt, vermittelſt der Geſchicklichkeit und Gefälligkeit des Herrn Aſhley, von der Garde.

Die großen Doppelbaß-Pauken wurden nach den Modellen des Herrn Aſbridge, Mitglied des Drurylane-Orcheſters, aus Kupfer verfertigt, weil man keine ſo große eherne Platten anzuſchaffen wußte. Die Tenor-Pauken, die auf Erlaubniß des Herzogs von Richmond bey dieſer Gelegenheit in die Abtey gebracht wurden, gehören mit zum Vorrathe des Zeughauſes, und wurden von dem Herzoge von Marlborough in der Schlacht bey Malplaquet, im Jahr 1709, erbeutet. Sie ſind halbſphäriſch, oder Halbkugeln; die

*) Die gewöhnlichſte Poſaune iſt eine Octave tiefer, als die gewöhnliche Trompete; ihre Länge iſt, eingeſchoben, acht Fuß, und, ausgezogen, ſechszehn. Sie hat ein Manual, wodurch man einen Ton um eine Quarte tiefer machen kann, als der niedrigſte auf der Trompete, und alle Töne und Halbtöne der gewöhnlichen Tonleiter.

die von Herrn Asbridge hingegen ſind mehr cylindriſch, und weit länger und geräumiger, als die gewöhnlichen Pauken; und daraus erklärt er den Vorzug ihres Tons vor dem Ton aller ähnlichen Inſtrumente. Dieſe drey Arten von Pauken, die man Tenor, Baß und Doppelbaß nennen könnte, ſtanden immer eine um eine Oktave tiefer, als die andre.

Die vortreffliche Orgel, die an dem weſtlichen Ende der Abtey blos für dieſe feyerlichen Muſiken errichtet war, iſt eine Arbeit des geſchickten Herrn Samuel Green, von Iſlington. Sie war für die Kathedralkirche zu Canterbury verfertigt; ehe ſie aber dahin abgeſandt wurde, erlaubte man es, ſie bey dieſer merkwürdigen Gelegenheit in London zuerſt brauchen zu dürfen. Die Züge, wodurch ſie mit dem Klavier in Verbindung ſtand, an welchem Herr Bates, der Anführer des Orcheſters, ſaß, giengen neunzehn Fuß weit von dem Körper der Orgel ab, und waren zwanzig Fuß ſieben Zoll ſenkrecht tiefer, als die Taſten, womit ſie ordentlich geſpielt wird. Dergleichen Züge in Verbindung mit den Taſten wurden hier zu Lande zuerſt für Händel ſelbſt, zu ſeinen Oratorio's, verfertigt; aber ſie ſo weit von dem Inſtrument entfernt anzubringen, ohne die Taſten unſpielbar ſchwer zu machen, dieß erfoderte unternehmende Geſchicklichkeit, und viel mechaniſche Hülfsmittel.

Bey dem Lobe, welches der Vertheilung, guten Ordnung und herrlichen Wirkung dieſer äuſſerſt zahlreichen und vortrefflichen Geſellſchaft von Tonkünſtlern gebührt, dürfen wir die Verdienſte des bewundernswürdigen Baumeiſters nicht vergeſſen, der die trefflichen Riſſe des Orcheſters und der Gallerien entwarf. Denn beyde machten, als ſie beſetzt waren, eins der gröſten und prächtigſten Schauſpiele, das ſich nur immer denken läßt. Ich kenne nur wenige nach Herrn Wyatt's Grundriſſen aufgeführte Gebäude, wobey er ſein Genie in der gothiſchen Manier zeigte; aber alle die Anſtalten zur Aufnahme Ihrer Majeſtäten und der vornehmſten Perſonen des Reichs, an der Oſtſeite, zur Aufnahme von ungefähr fünfhundert Muſikern, an der Weſtſeite, und des ganzen Publikums, zwiſchen drey und vier tauſend Perſonen, auf der Flur und den Gallerien, ſtimmten ſo bewundernswürdig mit dem Styl der Baukunſt dieſes ehrwürdigen und ſchönen Gebäudes überein, daß unter allem, was zum Nutzen oder zur Zierde diente, nicht das geringſte war, was nicht vollkommen mit dem Hauptcharakter des Gebäudes zuſammentraf, und worauf man nicht den bildlichen Ausdruck, daß es vollkommen dazu ſtimmte, ſehr eigentlich hätte anwenden können. Auſſerdem aber, daß bey dieſer Einrichtung alle ſingende und ſpielende Perſonen den Zuſchauern überall völlig ſichtbar wurden, war auch das Orcheſter ſo geſchickt angelegt, daß beynahe jeder Sänger und Spieler den Anführer völlig im Auge hatte. Und hieraus läßt ſich die ungemeine Leichtigkeit, womit ſie ihrem eignen Geſtändniſſe nach, ihre Stimmen ausführten, einigermaſſen erklären.

Alle Anſtalten zu dieſer großen Muſik waren in dem weſtlichen Theile des Gebäudes, oder dem breiten Flügel deſſelben, angebracht; und die größten Kenner verſicherten, ſie hätten, auch ihre Schönheit ungerechnet, noch nie ſo vortreffliche Zimmerarbeit geſehen, als das Orcheſter und die Gallerien, nach Herrn Wyatt's Entwürfen. Auch zeigte ſich die Güte der Arbeit ſchon dadurch, daß in allen den vier Tagen der Gedächtnißfeyer in der Abtey nicht das geringſte Unglück geſchah, ungeachtet des großen Gedränges und Streitens um Plätze bey einer jeden Aufführung.

An der Morgenſeite des Flügels, gerade vor der Rückſeite der Chor-Orgel, worein unten einige Pfeifen zu ſehen waren, war ein Thron in ſchönem gothiſchen Styl, völlig mit der Bauart der Abtey einſtimmig, errichtet, und eine Mittelloge, die reich mit karmeſinrothem Atlaß, mit goldnen Treſſen eingefaßt, verziert war, zum Empfange Ihrer Majeſtäten und der königlichen Familie. Rechter Hand daneben war eine Loge für die Biſchöfe, und linker Hand eine für den Dechant und das Kapitel von Weſtmünſter. Unmittelbar unter dieſen beyden Logen waren zwey andre, die eine, rechter Hand, für die Familien und Freunde der Direktoren, und die andre für die Angehörigen und Freunde der Stiftsherren von Weſtmünſter. Gerade unter der königlichen Loge war eine für die Direktoren ſelbſt angebracht, die ſich ſammtlich durch weiße Stäbe, mit Gold beſchlagen, und durch die auf dieſe Feyer geprägten goldnen Medaillen, an weißen Bändern, auszeichneten. Dieſe letztern geruheten Ihre Majeſtäten bey jeder Aufführung gleichfalls zu tragen. Hinten, und zu jeder Seite des Throns, waren Sitze für das Gefolge Ihrer Majeſtäten, für die Hofdamen, Kammerfrauen, Pagen, u. ſ. f.

Das Orcheſter war an dem andern Ende gegen über errichtet, ſieben Fuß hoch vom Boden, bis zu einer Höhe von ungefähr vierzig Fuß von der Baſe der Pfeiler angerechnet, und erſtreckte ſich von der Mitte bis zur Spitze des Seitenflügels.

Der Zwiſchenplatz unten war mit gleich hohen Bänken beſetzt, und für die frühſten Unterzeichner aufbewahrt. Die Seitenflügel waren lange Gallerien, die mit dem Orcheſter gleich hoch waren, und auf jeder Seite zwölf Reihen über einander hatten, deren vorderſte Reihen vor die Pfeiler herausgingen, und mit Feſtons von karmeſinrothem Moor verziert waren.

Oben an der Spitze des Orcheſters war die oben gedachte Orgel angebracht, mit einer gothiſchen Einfaſſung, die bis an die Gemählde der Heiligen und Märtyrer an dem weſtlichen Fenſter hinan ging, und ſich in dieſelben verlor. An jeder Seite der Orgel, nicht vor dem Fenſter, ſtanden die oben beſchriebenen Paſſen. Die Chorſänger

ſtanden

ſtanden vorzüglich Herrn Bates im Geſichte, auf Stufen, die ſich an jedem Seitenflügel in die Wolken zu verlieren ſchienen, indem die Zuhörer ihr äuſſerſtes Ende nicht ſehen konnten. Die vornehmſten Sänger waren gleich in der vorderſten Reihe des Orcheſters, wie in den Oratorio's, und mit ihnen die Chöre von St. Paul, der Abtey, Windſor, und der königlichen Kapelle.

Bey der Anſtellung von Unterdirektoren hatte man die Abſicht, den angeſehenen und würdigen Männern, die dieſe Unternehmung entworfen hatten, und dem Anführer ſelbſt, die Mühe, ſo viel möglich, zu erleichtern. Und dieß geſchah in allen Stücken mit groſſer Emſigkeit und Ordnung. Dr. Cook, Dr. Ayrton, und die Herren Jones, Aylward und Parſons, lauter Tonkünſtler vom erſten Range, hatten das Geſchäfte des Einlaſſes an der Thür, und der Anweiſung der Plätze für die Zuſchauer. Das Amt, den Spielern und Sängern ihre Stellen zuzutheilen, und nach den verſchiednen Gegenden dieſes weit ausgebreiteten Orcheſters hin Signale zu geben, war Dr. Arnold und Hrn. Dupuis, Organiſten und Komponiſten Seiner Majeſtät, und Herrn Redmond Simpſon, zugefallen, vorzüglichen, ſehr ſchätzbaren und erfahrungsvollen Männern, die bey dieſer Gelegenheit gleichſam Generaladjutanten abgaben. Dr. Arnold und Herr Dupuis hatten an verſchiednen Seiten des Orcheſters, die Aufſicht über die Sänger, und Herr Simpſon, der in der Mitte ſtand, über die untergeordneten Inſtrumentenſpieler. Bey der Auswahl dieſer Abgeordneten unter den Mitgliedern der muſikaliſchen Geſellſchaft, nahm man ſich ſehr in Acht, das Orcheſter nicht dadurch zu ſchwächen, daß man Tonkünſtler dazu gewählt hätte, welche die Stärke deſſelben wahrſcheinlich vermehren würden; ſondern man nahm lieber Männer dazu, die ſich entweder nicht mehr öffentlich hören lieſſen, oder deren Inſtrumente Orgel und Flügel waren, wovon man nur Eins brauchte. Auch waren die Rollen, die ſie übernommen hatten, darum nicht weniger nützlich, weil ſie ſtillſchweigend geſpielt wurden.

Von der Genauigkeit und Einſicht, mit welcher die Anſtalten zu dieſen Aufführungen beſorgt wurden, kann man ſich ſchon einigen Begriff aus folgendem Umſtande machen. Man brauchte zu dem erſten Concerte in der Abtey zwey hundert vier und ſiebenzig Notenbücher; hundert acht und dreyſſig zu dem im Pantheon; und zwey hundert ſieben und ſechzig zum Meſſias; überhaupt alſo ſiebenhundert neun und ſiebenzig; und doch wurde kein einziges davon verloren noch verlegt; auch fehlte kein einziges Inſtrument, indem die Inſtrumententräger ſtrengen Befehl hatten, ſie alle ſchon jeden Morgen um ſieben Uhr in die Abtey zu bringen, damit die Zuhörer nicht von dem Durchſchleppen der zum Theil groſſen und unbehülflichen Inſtrumente beunruhigt würden.

Gröſte Tonkünſtler wird vielleicht nichts ſo ſehr befremden, als wenn ſie hören, daß man zu jedem Concerte nur Eine Generalprobe hielt; ein unwiderſprechlicher Beweis von dem hohen Grade der Ausbildung, zu welchem die ausübende Muſik itzt in England gelangt iſt. Denn hätte man die guten Spieler und Sänger nicht, ſo zu reden, ſchon gleich fertig haben können: ſo wäre ein Dutzend Proben nicht hinreichend geweſen, ſie dazu zu machen. Als freylich Herr Bates das Verzeichniß der Tonkünſtler durchſah, und ihre verſchiedenen Verdienſte unterſuchte, ſo gerieth er auf den Gedanken, eine von ihm ſogenannte Drillprobe in dem Concertſaal auf der Tottenhamſtraße, acht Tage vor der wirklichen Aufführung, anzuſtellen, um vorläufig diejenigen Freywilligen, beſonders Chorſänger zu hören, die er noch nicht genug kannte, oder für deren Geſchicklichkeiten ſein Gehülfe *) nicht völlig Bürge ſeyn konnte. Allein, ob dieſe Probe gleich von hundert und zwanzig Perſonen gehalten wurde, ſo waren doch nur zwey darunter, die man hat, ſich nicht weiter zu bemühen.

Bey der gedachten Generalprobe in der Abtey wußten ſich mehr als fünfhundert Perſonen Zugang zu verſchaffen, ungeachtet man ſich alle Mühe gab, nur blos die Muſiker zuzulaſſen, um alle Störung zu verhindern, und vielleicht auch aus Furcht, daß die erſten Verſuche, eine ſo zahlreiche Truppe in Ein Ganzes zu vereinigen und beyſammen zu erhalten, fehl ſchlagen möchten. Denn ſie beſtand nicht blos aus allen ordentlichen Sängern und Inſtrumentaliſten, beyder eingebornen und fremden, welche in ganz London vorhanden waren, ſondern auch aus allen außerordentlichen Liebhabern und angeſehenen Muſikern aus der Provinz, die ſich nur aufbringen ließen, und wovon ſich viele einander niemals vorher gehört noch geſehen hatten. Jene Zudringlichkeit, die den Unternehmern und den Aufſehern höchſt unangenehm war, brachte ſie auf den Gedanken, von der Begierde des Publikums einen Vortheil für die milden Stiftungen zu ziehen, indem man die Perſon eine halbe Guinee für den Eintritt bezahlen ließ.

Indeß hatten doch auch, die Vortheile der folgenden Proben ungerechnet, die Folgen der erſten ihren guten Nutzen. Denn das Vergnügen und Erſtaunen der Zuhörer über die geringen Fehler und die groſſen Wirkungen dieſes erſten Verſuchs, von dem ſich manche ſchon im Voraus nicht viel verſprochen hatten, verbreitete ſich nun bald unter die Muſik-

*) Dieß war Herr John Aſhley, von der Harfe, deſſen unermüdeter Fleiß und Eifer bey dieſer Sache ſo glücklich und einſichtsvoll geſchäftig war, daß dadurch die Ausführung des ganzen Vorhabens nicht wenig erleichtert, und die Beſorgniß und Laſt nicht wenig verringert wurde, die Herr Bates freywillig auf ſich genommen hatte.

Muſikliebhaber in der ganzen Stadt, und vermehrte die Anzahl der Unterzeichner und die Nachfrage nach Billeten ungemein. Denn obgleich die Freunde der Direktoren ſich, vielleicht aus perſönlicher Hochachtung eben ſo ſehr, als in der Erwartung einer mehr als gewöhnlichen muſikaliſchen Unterhaltung, frühzeitig unterzeichneten; ſo bezeugte doch das Publikum überhaupt eher keine große Begierde, ſich Billete zu verſchaffen, als nach dieſer, am Freytage, den 21ſten May gehaltnen Probe, von der es hieß, daß ſie ſelbſt die Ausführer durch ihre Korrektheit und Wirkung in Erſtaunen geſetzt habe. Und durch dieß vortheilhafte Gerücht wurde die Unternehmung ſo intereſſant, daß man es wegen der großen Nachfrage nach Billeten nöthig fand, die Unterzeichnung zu ſchließen; welches man ſo ſtrenge beobachtete, daß der Verfaſſer dieſer Nachricht am Montage nicht mehr im Stande war, von den Unternehmern zu irgend einem Preiſe, noch von irgend einer Art, Billete für einige von ſeinen Freunden zu erhalten, die ſich früher zu melden verſäumt hatten.

Viele Familien ſowohl als einzelne Perſonen wurden indeß durch dieſe Ungefälligkeit veranlaßt, nach London zu kommen; und ich erinnere mich nicht, die Stadt weder ſo ſpät im Jahre, noch jemals in meinem Leben, ſo voll geſehen zu haben, außer bey der Krönung Seiner itzt regierenden Majeſtät. Viele von den Muſikern kamen, unaufgefodert, auf eigne Koſten, aus den entfernteſten Gegenden des Königreichs. Einige darunter wurden jedoch nachher bezahlt, und erhielten eine kleine Erkenntlichkeit in Rückſicht auf die Zeit, die ſie wegen der beyden unerwartet hinzukommenden Aufführungen von Hauſe weg ſeyn mußten.

Ausländern, beſonders Franzoſen, muß es erſtaunlich dünken, daß ein ſo zahlreiches Orcheſter ſo genau im Takt blieb, ohne die Hülfe eines Choryphäen, der mit einer Rolle Papier, oder mit einem lärmenden Stocke den Takt geſchlagen hätte. Rouſſeau ſagt: „je mehr der Takt geſchlagen wird, deſto weniger wird er gehalten;“ und es iſt ausgemacht, daß allemal, wenn das Tempo verfehlt wird, der Zorn des Muſikanführers mit dem Ungehorſam und der Verwirrung ſeiner Untergebnen zunimmt, und er dann immer heftiger, und in ſeinen Schlägen und Geberden immer lächerlicher wird, je mehr ſie in Unordnung gerathen.

Von dem berühmten Lully, der während des vorigen Jahrhunderts eben ſo berühmt in Frankreich war, als Händel während des gegenwärtigen in England, kann man ſagen, daß er ſich durch übermäßige Hitze, womit er einem ſchlecht gezogenen Orcheſter den Takt angab, zu Tode ſchlug. Denn als er bey einem Te Deum, welches er bey der Wiedergenеſung ſeines königlichen Beſchützers, Ludwigs des Vierzehnten, von einer gefährlichen Krankheit, im Jahr 1686, verfertigt hatte, mit ſeinem Stocke das Tempo an-

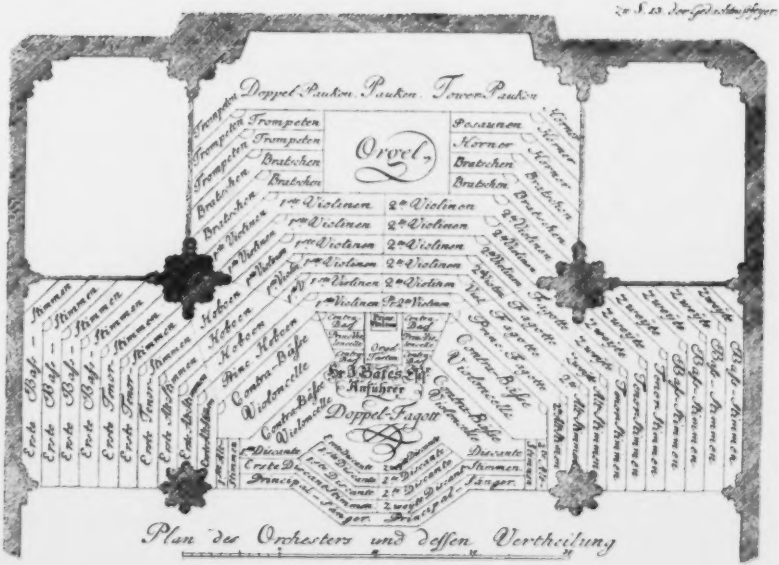
gab, ſchlug er ſich von ungefähr auf den Fuß, anſtatt auf die Erde zu ſchlagen, und das ſo heftig, daß aus der Kontuſion der kalte Brand entſtand, der ihn in einem Alter von fünf und vierzig Jahren das Leben koſtete.

Da dieſe Gedächtnißfeyer nicht nur das erſte Beyſpiel eines ſo zahlreichen gemeinſchaftlichen Orcheſters, ſondern auch überhaupt irgend eines großen Orcheſters iſt, welches eine Muſik auf dieſe Art, ohne die Hülfe eines den Takt ſchlagenden Anführers iſt; ſo kann man ohne Bedenken die muſikaliſchen Aufführungen in der Weſtmünſterabtey für eben ſo merkwürdig wegen der Vielfachheit der Stimmen und Inſtrumente erklären, als wegen der Richtigkeit und Genauigkeit der Ausführung. Als alle die Räder dieſer ungeheuren Maſchine, des Orcheſters, in Bewegung waren, ſo glich die Wirkung in allen Stücken einem Uhrwerke; nur nicht in dem Mangel an Gefühl und Ausdruck.

Und da die Kraft der Schwere und der Anziehung der Körper allemal mit ihrer Maſſe und Dichtigkeit in gleichem Verhältniſſe ſteht; ſo ſcheint es, als ob die Größe dieſes Orcheſters auch weit mehr Anhänglichkeit und Lenkſamkeit unwiderſtehlich hervorgebracht habe, als irgend ein andres von geringerer Stärke. Die Pulsſchläge in jedem Gliede, und die Schwingungen der Adern und Arterien in einem thieriſchen Körper, können nicht gegenſeitiger, gleichzeitiger und dem Herzen williger zu Gebote ſeyn, als die Glieder dieſes muſikaliſchen Körpers dem Anführer zu Gebote ſtanden. Das Ganze des Schalls ſchien von Einer Stimme und von Einem Inſtrument herzurühren; und die Gewalt deſſelben brachte nicht nur neue und feine Gefühle bey Kennern und Kunſtliebhabern hervor; ſondern ſie wurde auch ſelbſt von denen empfunden, die ſonſt noch niemals die Freuden der Tonkunſt gekannt hatten.

Dieſe Wirkungen, deren ſich das gegenwärtige Publikum, vielleicht zum Nachtheil aller andern großen muſikaliſchen Chöre, noch lange erinnern wird, laufen Gefahr von allen denen bezweifelt zu werden, die ſie nicht ſelbſt unmittelbar empfunden haben; und die gegenwärtige Beſchreibung könnte daher leicht für fabelhaft gehalten werden, wenn ſie das künftige Zeitalter übertreiben ſollte.

Unter


Trompeten
Doppel-Pauken
Pauken
Tower-Pauken
Orgel
Posaunen
Hörner
Bratschen
1ste Violinen
2te Violinen
Flöten
Hoboen
Stimmen
Bass-
Erste
Zweyte
Dritte
Vierte
Fünfte
Sechste
Siebende
Achte
Neunte
Zehende
Eilfte
Zwölfte
Dreyzehende
Vierzehende
Fünfzehende
Sechzehende
Alt-Stimmen
Tenor-Stimmen
Bass-Stimmen
Bass-Hoboen
Bass-Fagott
Bass-Trompete
Bass-Posaune
Bass-Pauken
Bass-Violine
Bass-Violoncelle
Bass-Violon
Bass-Flöten
Bass-Hoboen
Bass-Fagotte
Bass-Violen
Bass-Violinen
Bass-Violoncelle
Bass-Violon

Unter

dem Schutze Seiner Majestät.

Direktoren.

Graf von Exeter,
Graf von Sandwich,
Graf von Uxbridge,

Sir Watkin Williams Wynn, Baronet.
Sir Richard Jebb, Baronet.

Anführer.

Joah Bates, Esquire.

Direktionsgehülfen.

Dr. Benjamin Cooke,
— Samuel Arnold,
— Edmund Horton,
Herr Redmond Simpson,

Herr Thomas Saunders Dupuis,
— John Jones,
— Theodor Aylward,
— William Parsons.

Gehülfe des Anführers.

Herr John Ashley.

Instrumentalisten.

Orgel.

Joah Bates, Esquire.

Erste Violinen.

Principale.

Herr Hay
- Cramer.

Ehren Hr. Atwood
Hr. Agus
- Barret
- Barton

Herr Baker
- Bishop
- Blake
- Bontemps
- Brusa
- Cobentz
- Chabran
- Erle
- Fendel

Herr Fogg
- Fogg, der Jüngere, Organist zu Ludlow, in Shropshire.
- French
- Dance
- Denby, aus Derby
- Fish
- Fox

Herr Grubb, aus Nottingham
. Gillingham
. Guillam
. Hallendal
. Hime
. Hindmarsh
. Howard
. Henry
. Hobbs
. Hurtsbie
. Johnstone
. Lanzoni
. J. Mahon, aus Oxford
. Oliver
. Parkinson
. Salpietro
. Robert Sham
. Baron Sham
. S. Schütz
. Thomas Smith
. Thackary, aus York
. Thurston
. Tibet
. Wood
. Wakefield
. Watson.

Zweyte Violinen.

Principale.

Herr Borghi
Soberini

Herr Ashley
. Churchill
. Cole
. Compton
. Cruft
. Evans
. Forlow
Herr Fox
. Goulds
. French
. Hallet
. Schot
. Smallwood
. Smallwood, der Jüngere
. Hackman
. Higgins
. Hobson
. Homlby
. Jackson
. Jackwald
. Lucas
. Long
. Miller
. Nicholson
. Norden
. J. Parkinson
. Peck
. Pinto
. Rawlins
. Reinegale
. T. Sham
. J. Smith
. Robert Smith
. Smithergale
. Stanard
. Stopner
. Valentine, der Jüngere
. Vobini
. Wagner
. D. Walker
. Ware, d. J.
. Warren
. Watley
. Williams
. Woodcock.

Bratschen.

Principale.

Herr Napier
. Carnesale
. Hackwood
. Shields.

Herr Benser
. Buckinger
Chrn. Chr. Hirpe
Herr Gibbons
. Jackson
. G. Jones
. W. Mahon
. Messing
. Miller
. Pick
. J. Richards
. Rock
. Shary, d. J. aus Grantham, in Lincolnshire
. Shary, von St. Neot's in Huntingtonshire
. D. Sham
. Simpson
. Turner
. Valentine, aus London
. Vial
. Villeneu
. Warren, der Aeltere.
. Wilcock.

Hoboen.

Principale.

Herr Vincent
. Fischer
. Siffert
. Parke

Herr

Herr Brandi
- Cosmbi
- Fodor
- Kneller
- Munro
- Parke, d. J.
- Pastri
- J. Sharp, aus Grantham, in Lincolnshire
- Suck.

Zweyte Hoboen.

Herr Arnault
- Cuist
- Cornish
- Dickenson
- Gray
- Hinig
- Karich
- Leffler, d. J.
- Lowe
- Manissor
- Pape
- Rice
- Teeb

Flöten.

Herr Buckley
- Decamp
- Florio
- Hattley
- Papendick
- Potter.

Violoncelle.
Principale.

Herr Crosdill
- Cervetto
- Pigeon
- Mara

Herr Mann
- Barrow, d. J.
- Bellby
- Bradford
- Denny
- Gurlach
- Hill
- Moser
- Mosley
- Phillips
- Roberts
- Scola
- William Sharp
- John Shields
- Sidel
- J. Smith
- Zeidler.

Fagotte.
Principale.

Herr Baumgarten
- Hegg
- Lion
- Parkinson.

Herr Baldwin
- Browning
- Denman
- Evans
- Gough
- Holmes
- Hubbard
- Jenkinson
- King
- Kneller
- Leffler
- Lings
- Mollet
- Ofborn
- Pracock

Herr Pondsford
- Schubert
- R. Shaw
- Ralph Sharp
- Windsor
- J. Wilkins
- Zink

Doppelfagott.

Herr Eisley.

Contrabäſſe.
Principale.

Herr Garibaldi
- Richard Sharp
- Reibout
- Vodenali.

Herr Barret
- Dreſſer
- Greatbeap
- D. Hill
- J. Hill
- King
- Kirton
- Philpot
- J. Sharp
- Smart
- Thompſon.

Trompeten.
Principale.

Herr Serjant
- Jenkins
- Elvidge
- Fitzgerald.

Herr Atwood
- Centrio
- Hick
- W. Jones

Herr

Herr Marley
- Nicola
- Parney
- Tompſon.

Poſaunen.

Herr Karſt
- Kneller
- Miller
- Kirkman

- Pick
- Zeal

Dieſe ſechſen allein Jahrsweiſe, wenn die Poſaunen nicht gebraucht werden.

Hörner.

Herr Engliſh
- Shaw
- Kaye
- Saunder
- Ivy
- Ford
- M'Pherſon.

Herr Miller
- Wilkes
- Oſſe
- Pepola
- Pinkin.

Pauken.

Herr Barnet
- Hemſlyen
- Wilſon.

Doppelpauke.

Herr Aſhbridge.

Sänger.

Diſcante.

Principale.

Madame Mara
Miß Harwood
- Cantelo
- Abrams
- L. Abrams

Signor Pacchierotti, nur im Pantheon
- Bartolini

Drey Herren Biſchöfe
Miß Burnet
Herr Berkeley
Miſſres Burnet
Zehn Kapell-Knaben
Herr Dorien
Miß Hudſon
Drey Herren Kapellä
Herr Latter
- Lockey

Mrs. Love
Herr Lowther

Herr Mathews
Miß Middleton
- Parke

Zehn St. Paul's Chorknaben
Herr Piper
- Taylor

Acht Weſtminſter-Chorknaben
Sechs Windſor-Schüler.

Altſtimmen.

Principale.

Ehrw. Herr Clark
Herr Dyer
- Rapett.

Baron Dilen
Herr W. Barton, aus Yorkſhire
- Barton Battiſhill
- Bowen
- Buckley

Ehrw. Hr. Champneß

Ehrw. Hr. Cromlin, aus Exeter
Herr Dowding
- Hancock
- Friend
- Gore, aus Windſor
- Green
- Guichard
- Georg Harris
- Harvey, aus Windſor
- Harwood, aus Lancaſhire
- Hinkle
- Horſfall
- Leach
- Lemmi
- Lovejoy
- Jour Loulmorch, aus Cambridgeſhire
- Machin
- Mould
- Offield
- Parker
- Pemberton

Herr

Herr Percy
- Reinholdſon
- Roberts
- Rooſe
- Salmon, aus Worceſter
- Slater
- Smith
- Stanley, aus Oxford
- Steel
- Stevenſon, aus Hemingden
- Swaine
- Swan
- Taylor
- Vincent
- Walton, aus Lichfield

Eine. Herr D. Wight
Herr Wilſon.

Tenore.
Principale.

Herr Harriſon
- Norris, aus Oxford
- Teeſe, aus Salisbury.

Herr Abington
- Arrowſmith
- Atterbury, aus Tetbing ton, in Worceſter
- Bulmer
- Burton, d. J.
- Bacon
- Thomas Baker
- Bethel
- Billington
- Blanmer
- Boorh
- Bond
- Bopan
- Burlington

Burney.

Herr Bates
- Cheſe, aus Manchester
- Chriſtian
- Ed. Clarke
- Wil. Clarke
- Cramid, aus Penzance, in Cornwallis
- Mary. Croſe
- Rob. Croſe
- Dale
- Darville
- Darwin, d. J.
- Dedbie
- Degnum
- Dorion
- Evance
- Evans, d. J.
- Field
- Florio, d. J.
- Foulſton
- Gillam
- Gliſon
- Guiſe, aus Winſor
- Heather
- Hewitt
- Hill, aus Salisbury
- Holder
- Holcroft
- Hudſon
- Jackſon
- Jemmatt
- King, aus Stilton in Huntingdonſhire
- Leigh
- Latter
- Lloyd
- Luther
- Malmsb
- Minchine
- Noble, aus Pemberton

Herr J. Oghen, aus der Nähe von Manchester
- Olive
- Pierce
- Pitt, aus Worceſter
- Plumer
- Preſton, aus Birmingham
- Wil. Roſe
- Rondel
- Reeve
- Remy
- R. Roſh
- J. Roſh
- Seyton, aus Winſor
- Squire
- Stafford Smith
- Stanton
- Stevens
- Taylor
- Tew
- Turtle
- Vincent, d. J.
- Webb, d. J.
- White
- Whitehead
- Williams
- Wilſon
- Woodyead

Baſſe.
Principale.

Herr Bellamy
- Chamberlayne
- Reinhold

Signor Leoni
Herr Mathews, aus Oxford

Herr W. Baker
- Belmont
- Boyce

Herr Brewster
- Briggs
- Buckingham
- Burton
- Calvert
- Clay
- Cromley
- Cripps
- Cox
- Culver
- Danby
- Danby, d. J.
- Darby
- Duncomb
- Fisher

Ehrw. Hr. Gibbons

Herr W. Granville
- Greatorex, d. Alt. aus Burton am Trent
- Greatorex, d. Jüng. aus Newcastle
- James Green
- Thomas Green, aus Birmingham
- [illegible]
- Hargrave
- Harris aus Birmingham
- Richard Harris

Herr J. Harrison, aus Derbyshire
- Hatfield
- Henshaw
- H. Ken, aus Birmingham

Ehrw. Hr. Horner

Herr Howard
- Joyce
- Langdon, aus Petersborough
- Linton
- Lockhart
- Lukworth
- Lynott

Ehrw. Hr. Morgan

Herr Miller
- Milton
- Olive
- Osmond
- Overend, aus Isleworth
- Pemberton
- Price
- Purcell
- Rainbolt
- Rawson, aus Nottingham
- Real
- Robinson, aus Windsor
- Rutter, aus Hunting[illegible]shire

Herr Rothuf
- Rogers
- H. Rose
- Rutter, aus Windsor
- Sale, der Jüngere, aus Windsor
- Salter
- Sands
- Saunders
- Slater, d. J.
- [illegible]
- [illegible], aus Richmond
- John Swan
- Joseph Swan
- Taylor
- Benj. Thomas
- John Thomas
- Tombs, aus Winchester
- Temple
- Townsend
- Ward
- Watt
- Webb
- Wheatley, aus Greenwich
- Wheatley, d. J.

Ehrw. Herr Willet.

Händels

Händels
Gedächtnißfeyer.

Erſte Aufführung
in der Weſtmünſter-Abtey.

Mittwochs, den 26ſten May 1784.

Verzeichniß

der aus Händels Werken gewählten Kompoſitionen, für die erſte Aufführung.

Die Krönungs-Motette.

Erſter Theil.

Ouvertüre, aus der Eſther.
Das Dettingiſche Te Deum.

Zweyter Theil.

Ouvertüre, mit dem Trauermarſch, im Saul.
Solo aus der Begräbnißmotette:
Mit ihr das Ohr vernahm ꝛc.
Er half dem Armen, der ihn anrief ꝛc.
Sein Leib iſt begraben in Frieden ꝛc.
Das Gloria Patri, aus dem Jubilate.

Dritter Theil.

Motette: O! ſingt dem Herrn ꝛc.
Chor: Der Herr wird König ſeyn, aus dem Oratorium, Iſrael in Aegypten.

Erſter

Erſter Theil.

Schon in der Frühe dieſes Tages, deſſen Witterung ſehr günſtig war, ſtiegen Perſonen aus allen Ständen aus ihren Wagen, vor Ungeduld und Beſorgniß, daß ſie keine Plätze bekommen würden, und ſtellten ſich vor die Thüren der Weſtmünsterabtey, die, der gedruckten Anzeige nach, um neun Uhr ſollten geöffnet werden. Weil ſich aber die Thürſteher noch nicht auf ihren Poſten befanden, und das Orcheſter noch nicht ganz fertig, oder vielleicht auch die Plätze für die Zuhörer noch nicht eher völlig eingerichtet waren, als gegen zehn Uhr; ſo hatte ſich ſolch eine Menge von Damen und Herren verſammelt, daß einer dem andern ſehr furchtbar zu werden anfieng, welches beſonders bey den Erwartenden des andern Geſchlechts der Fall war. Denn einige darunter waren in vollem Putze, und wurden mit jedem Augenblick immer mehr gedrängt und von denen beunruhigt, die vorwärts drängten, um näher an die Thür zu kommen; dieſe ſchrien; andre wurden ohnmächtig; und durchgehends fürchtete man ſchlimme Folgen, indem viele hitzige Köpfe unter den Herren die Thüren zu erbrechen drohten; ein Verfahren, welches vermuthlich, wenn es durchgeſetzt wäre, vielen ſchwachen und hülfloſen Perſonen das Leben gekoſtet hätte, weil ſie ganz unfehlbar von dem ſtarken und ungeduldigen Theile des Gedränges zu Boden geworfen, und unter die Füße getreten wären.

Erſt ziemlich lange nach Eröffnung einer kleinen Thür an der Weſtſeite der Abtey fieng dieß Gedränge an, etwas abzunehmen. Denn man konnte die Billete nicht geſchwinde genug anſehen; und Contremarquen dagegen geben, um dadurch die Zahl derer, die hinein wollten, oder ihre Ungeduld zu vermindern.

Es ſcheint indeß weiter kein Unglück dabey vorgefallen zu ſeyn, als Haarerzaufen und Kleiderzerreißen. In weniger als einer Stunde, nach Oeffnung der Thüren ſchienen die ganze Flur und alle Gallerien der Abtey ſchon zu voll zu ſeyn, um noch mehr Leute herein zu laſſen; und ziemlich lange vorher, ehe die Muſik anfieng, wurden alle Thüren verſchloſſen,

ſchloſſen, und Niemand mehr eingelaſſen, als Ihro Majeſtäten und Deren Gefolge, die bald nach zwölf Uhr kamen. Als Sie in die für ſie eingerichtete Loge traten, war Vergnügen und Erſtaunen beym Anblick der Verſammlung und der Vertheilung des Orcheſters in Ihren Blicken allen ihren darüber erfreuten Unterthanen ſichtbar. Erwartung und Sehnſucht nach dem erſten Bogenſtrich ſtiegen nun bis zum höchſten Gipfel der Ungeduld, als das tiefſte und feyerlichſte Stillſchweigen ſanft unterbrochen wurde, durch die Proceſſions-Symphonie der

Krönungsmotette.

Verfertigt im Jahr 1727.

„Zadoc the prieſt, and Nathan the prophet, anointed Solomon King; and all the people „rejoiced, and ſaid: God ſave the King; long live the King; may the King live for „ever! Hallelujah! Amen.“

„Zadock der Prieſter und Nathan der Prophet ſalbten Salomon zum Könige; und „alles Volk freute ſich, und ſprach: Glück dem Könige! lange lebe der König! „ewig lebe der König! Halleluja. Amen.“ (1. Kön. I, 38.)

Und von da an, daß man den erſten Ton dieſer berühmten und genug bekannten Kompoſition hörte, bis zum letzten Schluß derſelben, ſchien jeder Zuhörer ſich nicht zu getrauen, Athem zu ſchöpfen, um den Strom der Harmonie auf ſeinem Wege zum Ohre nicht zu hemmen.

Wegen des Fortganges, welchen die ausübende Muſik in dem itzigen Jahrhundert, ſeit Händel's Zeiten, gemacht hat, läßt ſich vielleicht ſicher behaupten, daß dieſe Motette nie ſo gut unter ſeiner eignen Anführung aufgeführt iſt. Wenigſtens darf ich es zu verſichern wagen, daß ehedem, als ich ſelbſt ſie bey der Krönung Seiner itzregierenden Majeſtät hörte, wo ein zahlreiches Orcheſter unter der Anführung des verſtorbenen Dr. Boyce beyſammen war, die damalige Aufführung mit der gegenwärtigen, die an eben dem Orte zur Ehre des Komponiſten geſchah, gar nicht in Vergleichung kam *).

Dunk-

*) Unſerthalben war es ungemein paſſend, Ihro Majeſtäten bey ihrer Ankunft mit der Krönungsmotette zu begrüßen. Und doch konnte ich nicht umhin, zu wünſchen, daß dieß von allen andern ſo verſchiedne Concert mit irgend einem Stücke wäre eröffnet worden, worin man jede Stimme und jedes Inſtrument in dem nämlichen Augenblicke gehört hätte; weil dadurch eine Wirkung hervorgebracht wäre, die ſich niemals durch allmählige Stufenfolge erreichen läßt: und weil der Unterſchied zwiſchen Nichts und Etwas größer iſt, als zwiſchen jeyy Graden der Vortrefflichkeit. In der That wurde die ſchnellſte und überraſchendſte Wirkung dieſes erſtaunlichen Orcheſter

Ouvertüre aus der Eſther.

Komponirt im Jahr 1720.

Der erſte Satz dieſer feyerlichen und majeſtätiſchen Ouvertüre hat mich immer durch die Einfachheit ſeiner Modulation in Erſtaunen geſetzt, die zwar faſt ganz ſtrenge auf die diatoniſchen Intervalle und die Harmonie des Grundtons eingeſchränkt, aber in ihren Wirkungen niemals eintönig iſt. Und wenn gleich der erſte Takt der Melodie von den beiden Violinen ſo oft wiederholt wird, ſo iſt er doch ſchon für ſich ſo angenehm und gefällig, daß er dem Ohre immer willkommen bleibt.

Alle Sätze dieſer herrlichen Ouvertüre erſchienen zuerſt in Händel's Trios, ſo wie viele von denen, die er nachher in ſeinen Orgelconcerten anbrachte. Und er hätte mit größerm Rechte von dieſen Trios ſagen können: Condo et compono, quae mox depromere poſſim, als Geminiani von ſeiner letzten und ſchlechteſten Sammlung von Concerten.

Der zweyte Satz, den man von jeher wegen des Feyerlichen und Kontraſtirenden zwiſchen den Oberſtimmen, die mehrmals ein Stück Canto fermo wiederholen, und zwiſchen dem Baß mit Recht bewundert hat, that eine ſehr auffallende Wirkung bey der ihm durch dieß Orcheſter ertheilten Nachdrücklichkeit und Stärke. Und wenn gleich die Fuge, wozu ein ſehr ausgezeichnetes und ſehr glückliches Thema gewählt worden, ſelten mehr als dreyſtimmig iſt, indem die Bratſche beſtändig nur eine Oktave höher ſpielt, als der Baß: ſo ſchien ſie doch dießmal reicher an Harmonie, und ſinnreicher in ihrer Erfindung zu ſeyn, als ſonſt. Vielleicht gab es nie eine Inſtrumentalfuge über ein gefälligeres Thema, meiſterhafter bearbeitet, oder angenehmer in ihren Wirkungen, als dieſe. In manchen Stükken gehe ſie faſt von allen andern Fugen ab: zuerſt darin, daß das gegebene Thema von einem leicht ſich fortbewegenden Baß begleitet wird; zweytens, durch die Umkehrung des Thema, wenn es von der zweyten Violine zuerſt beantwortet wird; und drittens, wegen der Epiſoden oder Soloſätze für die Hoboe *). Man hat dieſe Ouvertüre, faſt ſchon von ihrer Verfertigung an, ſo anhaltend in der St. Paulskirche, bey der Jahrfeyer der Söhne der

Orcheſters vielleicht durch das gemeinſchaftliche Stimmen hervorgebracht, indem auf allen Saitenınſtrumenten Doppelſtriche auf offnen Saiten gemacht wurden, die einen ſtärkern Ton geben, als zwey gedrückte Saiten auf zwey verſchiedenen Inſtrumenten.

*) Dieſe Soloſätze wurden von zwölf Hoboen im Einklange geſpielt; und dieß Spiel vereinte ſich dergeſtalt, daß es die Wirkung eines einzigen Inſtruments that. Der kurze Soloſatz für die Hoboe in dem langſamen Satze der Ouvertüre wurde von Herrn Thomas Vincent allein geſpielt, der ſchon ſo lange bey dem Londoner Publikum auf dieſem Inſtrumente beliebt iſt.

der Geiſtlichkeit *), geſpielt, daß ſie ißt dem Dienſte der Kirche ganz vorzüglich gewidmet zu ſeyn ſcheint.

Das Dettinger Te Deum.

Verfertigt im Jahr 1743. **).

Dieſe glänzende Kompoſition iſt ſo oft in der St. Pauliskirche, und anderswo, aufgeführet, daß ihr Ruhm durch mein ſchwaches Lob nichts gewinnen kann. Ich will blos bemerken, daß hier, in Rückſicht ihrer erſten Beſtimmung für einen kriegriſchen Triumph, die vierzehn Trompeten, zwey Paar gewöhnlicher Pauken, zwey Paar Heerpauken aus dem Tower, und ein Paar Doppelbaßpauken, die zu dieſer Feyer beſonders verfertigt waren, ungemein ſchicklich angebracht wurden; und dieſe letztern Pauken thaten in der That alle Wirkung des ſtärkſten Geſchützes, Verheerung ausgenommen.

Man hat Urſache zu vermuthen, daß Händel ſowohl bey der Verfertigung ſeines großen Te Deum auf den Utrechter Frieden, als des gegenwärtigen, das Wort cry (ſchreyen) in dem Sinn eines Kloggeſchreys nahm; denn in beyden ſind die Worte:

„To thee all angels cry aloud" †)

nicht nur im Mollton, ſondern auch langſam und klagend ausgedrückt. Es ſticht indeß ſehr gut mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Zeitmaaß ab. Das letztere glüht wirklich von allem dem heftigen Feuer, welches Händel für vierſtimmige Verbindungen und Gedanken beſaß.

Das ernſte und feyerliche Lob der Apoſtel, ††) Propheten und Märtyrer, welches von der anhaltenden majeſtätiſchen Bewegung des Baſſes taktmäßig begleitet wird, iſt ſehr treffend ausgedrückt.

„Thou ſitteſt at the right hand of God," &c.

„Du ſitzeſt zur Rechten Gottes", u. ſ. f.

hat eine ungemein gefällige Melodie, die ihres vierzigjährigen Alters ungeachtet, noch immer ihre volle, blühende Neuheit behält.

„We

*) Eine Stipendienſtiftung für die Söhne der hinterlaſſenen Geiſtlichen ſchreibt dieſe jährliche Feyer zu veranlaſſen, bey welcher allemal eine Music in der Pauliskirche aufgeführet wird. E.

**) Nämlich auf den Sieg über die Franzoſen bey Dettingen, wovon daß Te Deum auch den Beynamen hat. E.

†) d. i. „Zu dir ſchreyen alle Engel." — To cry iſt hier freylich nur rufen, anrufen. — Luthers Ueberſetzung: „Singen immer mit hoher Stimm'" iſt dieſer Wortbeugung nicht ſähig. E.

††) In unſerm Tedeum heißen ſie die Zwölfboten, eine vor und zu Luthers Zeiten gewöhnliche Benennung der Apoſtel, die man nicht getrauet in zwey Worten ſchreiben ſollte. E.

„We therefore pray thee, help thy ſervants, whom thou haſt redeemed with thy „precious blood,“

„Nun hilf uns, Herr, deinen Dienern, die du mit deinem theuren Blut erlöſet haſt!“

iſt vortrefflich in Anſehung der dabey angebrachten Fuge, der Modulirung, und des Kontrapunkts, a la capella; ſo wie auch der folgende Satz zu den drey Verſen:

„Make them to be numbered — —
„O Lord, ſave thy people — —
„Govern them, and lift them up for ever,“
„Laß uns im Himmel haben Theil — —
„Hilf deinem Volk, o Gott! — —
„Wart' und pflag' ihrer allezeit,
„Und herr' ſie hoch in Ewigkeit,“

wozu noch das Verdienſt eines ſehr glücklichen Wortausdrucks kommt.

„Day by day we magnify thee,“
„Täglich, Herr Gott, wir loben dich,“

iſt groß und gut accentuirt, wenn gleich einige Stellen der Trompete ein wenig veraltet ſind. Die Kunſt der Fuge ſowohl in dieſem, als dem folgenden Verſe:

„And we worſhip thy name ever world without end“
„Und wir ehren deinen Namen überall ohn' Ende,“

iſt mit Händel's gewöhnlicher Klarheit und Trefflichkeit behandelt.

Da er auf ein großes und mannichfaltiges Orcheſter rechnen konnte, als er dieß Tedeum verfertigte, ſo machte er von den verſchiednen Inſtrumenten deſſelben einen eben ſo einſichtsvollen Gebrauch, als ein Mahler nur immer von den Farben ſeiner Palette machen könnte. Bald zeigte er ſie einzeln in ihrem vollen Glanze; bald verſtärkte oder verminderte er ihre Gewalt durch Licht und Schatten, und oft durch die Verbindung mit andern, indem er ſie zu verſchiednen Zwecken des Ausdrucks und der Wirkung behülflich machte.

„Vouchſafe, o Lord, to keep us this day without ſin,“
„Behüt' uns heut', o Gott, vor aller Sünde,“

hat eine vortreffliche Melodie, deren Modulation eben ſo überraſchend, gelehrt und ungewöhnlich, als pathetiſch und gefällig iſt *).

Der

*) Die Partitur dieſes Satzes, ſo, wie ſie vor vielen Jahren von Walſh gedruckt iſt, hat ſehr viele Fehler, beſonders in der zweyten Vio-

line und Bratſche, im vierten und fünften Takt der letzten Zeile.

Der letzte Satz:

„o Lord, in thee I have trusted — &c."

„Auf dich hoffen wir, o Herr! u. ſ. f."

iſt das, was die Italiener ben tirato nennen würden. Er iſt ein trefflicher Beweis von Händels großer Stärke, alle die noch ſo verborgenen Vortheile zu entdecken und zu nützen, die ihm jedes ſowohl einfache als künſtliche Thema an die Hand gab. Die Symphonie dieſes Chors, die vornehmlich auf der Grundlage eines Baſſes gebaut iſt, der mit zwey Trompeten anfängt, worein nachher die übrigen Inſtrumente einfallen, iſt prächtig und einnehmend, wenn gleich im Tempo einer gewöhnlichen Menuet. Der lange Soloſatz nach der Symphonie, für eine Altſtimme, mit ſanfter und ſparſamer Begleitung, macht den nachfolgenden plötzlichen Ausbruch aller Stimmen und Inſtrumente deſto auffallender. Und der letzte fugirte Satz, der ſtellenweiſe mit dem Generalbaß abwechſelt, ſcheint dieſe herrliche Arbeit vollkommen zu krönen, indem er „alle die Ketten löſet, welche die „verborgne Seele der Harmonie feſſeln." *)

Zweyter Theil.

Ouvertüre zum Saul.

Verfertigt im Jahr 1740.

Der erſte Satz dieſer herrlichen Kompoſition, die ſich durch denſelben ſo ſehr von der gewöhnlichen Schreibart der Ouvertüren unterſcheidet, die Lully eingeführt hatte, und der alle Komponiſten in ganz Europa ſeit mehr als funfzig Jahren treu geblieben waren, iſt ungemein gefällig, und muß, als man ihn zuerſt hörte, durch die Anmuth und Neuheit ſeiner Führung und Gänge ſehr überraſcht haben.

Wenn man gleich den übrigen Theil dieſer Ouvertüre, dem Todtenmarſch zu Gefallen, wegließ; ſo bin ich doch dem Komponiſten das Zeugniß der Wahrheit ſchuldig, daß der zweyte Satz mit Soloſtimmen für die Principal Hoboe und Violine, ſo ſangbar iſt, daß man ſich dabey immer an ein Singeduett, mit voller Begleitung, erinnert. Die Fuge, mit Soloſätzen für die Orgel, wurde freylich mit Recht weggelaſſen, weil die darin vor-

*) Unwilling all the chains that tie
The hidden soul of harmony.

vorkommenden Gänge bey Händel's Nachahmern lange ſo beliebt geweſen ſind, daß ſie nun dadurch ganz verbraucht und gemein geworden. Die Menuet wird indeß immer noch ihre Anmuth und Würde behalten, und iſt einer von den wenigen Schlußſätzen einer Ouverture, der durch keine Zeit noch Mode verlieren kann.

Todtenmarſch im Saul.

Dieſes äußerſt glückliche und rührende Stück, welches ſchon beynahe ein halbes Jahrhundert hindurch gleich beliebt geblieben, und ſo einfach, ſo feyerlich und traurig iſt, daß man es nicht, ſelbſt auf einem einzelnen Inſtrumente, ſpielen hören kann, ohne in ſchwermüthiges Gefühl zu verſinken, erhielt hier alle die Würde und Größe, die ihm die mannichfaltigen Töne des mächtigſten und genaueſten Orcheſters nur immer geben konnten.

Ein Theil der Motette, die in der Weſtmünſterabtey beym Begräbniß der Hochſeligen Königinn Caroline, im Jahr 1737 aufgeführt wurde.

„When the ear heard her, then it bleſſed her; and when the eye ſaw her, it gave „witneſs of her."

„Welches Ohr Sie hörte, der preiſte Sie ſelig; und welches Auge Sie ſah, der „rühmte Sie." Hiob XXIX, 11.

Nach allem dem lärmenden Jubelgetöne in dem Te Deum, nach den mächtigen Schlägen der Pauken, und den tönenden Stößen der Trompeten und Poſaunen in dem Todtenmarſch, war dieſer ſchöne, ſanfte und wehmüthige Geſang dem Ohre labend und erquickend. Kontraſt iſt die große Quelle unſers muſikaliſchen Vergnügens; denn, ſo ſehr uns auch das Geſchwinde, Langſame, Laute oder Sanfte eine Zeitlang ergötzt; ſo iſt doch Abwechſelung zur Anſpornung der Aufmerkſamkeit ſo nothwendig, daß eine Muſik, der es an dem Einen fehlt, niemals einer ſichern Wirkung durch das Andre gewiß iſt. Dieſe reizende Melodie iſt immer noch ſo neu, daß ſie dem Geſchmacke ſowohl als der harmoniſchen Einſicht jedes ihr lebenden Tonkünſtlers Ehre machen würde. Händel hatte ein ſehr geſchmeidiges Genie; und wenn er fortgefahren hätte, für die Oper, anſtatt für die Kirche, zu ſchreiben; ſo wäre keine Schönheit, welche Haſſe, Vinci, Pergoleſi, und ihre Nachfolger jemals erreichten, für ihn unerreichbar geweſen.

„She delivered the poor that cried, the fatherleſs, and him that had none to help „him. — Kindneſs, meekneſs, and comfort were in her tongue. — If there „was any virtue, and if there was any praiſe, ſhe thought on thoſe things."

„Sie ernährte den Armen, der da schrie, und den Waisen, der keinen Helfer
„hatte. — Freundlichkeit, Kindigkeit und Sanftmuth waren auf ihrer Zunge. —
„War irgend eine Tugend, war irgend ein Lob, dem dachte sie nach." —

Die allein singenden Diskante, blos im Unisono von Diskantinstrumenten begleitet, thaten bey den Worten: „kindneſs, meekneſs and comfort were in her tongue" eine herrliche Wirkung, in Ansehung des Kontraſtes mit der vollen Harmonie des übrigen Theils dieſes schönen Chors. Diese Manie hat wirklich alle Erfoderniſſe guter Muſik, im bloßen Kontrapunkt; ſie hat gute Harmonie, Melodie, Rhythmus, Accent und Ausdruck *). Die Schönheiten dieſes Geſanges ſchicken ſich für jedes Land und Zeitalter; kein Wechſel der Mode kann ſie vertilgen, oder machen, daß ſie nicht von jedem, der Gefühl hat, tief ſollten empfunden werden.

„Their bodies are buried in peace."
„Sie ſind im Friede begraben." (Str. XLIV, 13.)

Dieſer vortreffliche Satz, voll feyerlicher und rührender Harmonie, im Kirchenſtyl, faſt ganz ohne Inſtrumente, iſt eine herrliche Einleitung zu der folgenden minder traurigen Melodie der Worte:

„But their name liveth evermore;"
„Aber ihr Name lebet ewiglich;" Ebend.

Einer von den ſonderbarſten und angenehmſten Chören, die ich kenne, der mit einer Genauigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit ausgeführt wurde, die weder dieſer, noch vielleicht irgend einer andern Muſik dieſer Art je vorher zu Theil geworden ſind *). Jeder von den drey Sätzen der Begräbnißmotette ſchien ſo lebhafte Empfindungen der Betrübniß rege

*) Es giebt auch noch einige natürliche und gefällige Nachahmungen in dem letztern Theile dieſes Satzes, die jedoch weder den Accent ſtören, noch die Worte unverſtändlich machen; Fehler, die man gemeiniglich den Kanon's, Fugen und Nachahmungen zur Laſt legt. Aber Händel, der die Hauptgedanken der Worte, die er in engliſcher Sprache komponirte, empfand, und ſo glücklich ausdrückte, war in ihrer Ausſprache nie recht gewiß. Das Wort *delivered*, wovon gemeiniglich durch die Elliſen nur drey Sylben werden, iſt wohl ſonſt noch in zwey Sylben zuſammen gezogen worden: denn in dieſem Chor, wo das Wort ſo oft wiederholt wird, hat es nie mehr, als zwey Noten.

**) In dieſem und dem vorhergehenden Satze hat Händel glücklichen Gebrauch von einer Modulation gemacht, die im ſechzehnten Jahrhunderte ſehr gewöhnlich war; nämlich der großen Septime eines Durtons nicht vor dem Schluß einen gemeinen Akkord zu geben. Die ſeitdem eingeführten Verhältnißregeln in der Setzkunſt haben dieſe Modulation aus der weltlichen Muſik verbannt; in der Kirchenmuſik aber iſt ſie, ſparſam gebraucht, nicht nur erlaubt, ſondern auch oft von ſehr ſchöner Wirkung.

zu machen, daß alle Anweſende an die Verheerungen dachten, welche der Tod unter ihren eignen Familien und Freunden angerichtet hatte, und daß manche ſelbſt bis zu Thränen gerührt wurden.

GLORIA PATRI.

Aus dem Jubilate, 1713.

„Glory be to the Father," &c.
„Ehre ſey dem Vater," u. ſ. f.

Dieſer Chor aus dem Jubilate, welches Händel zu gleicher Zeit mit dem großen Tedeum auf den Utrechter Frieden ſetzte, und dem einzigen Jubilate, das er jemals verfertigte, iſt in ſeiner größten und prächtigſten Schreibart, und gewann alle mögliche Vortheile bey der Aufführung, durch ein korrektes und ſtarkes Orcheſter, und durch die ſtillſte und begierigſte Aufmerkſamkeit der Zuhörer.

Dritter Theil.

Motette.

Verfertiget um das Jahr 1719.

Arie und Chor.

„O ſing unto the Lord a new ſong; O ſing unto the Lord all the whole earth."
„Singet dem Herrn ein neues Lied; ſinget dem Herrn, alle Welt!" Pſ. XCVI, 1.

Madame Mara's Stimme und Singemanier in dieſer einfachen und feyerlichen Arie, von Herrn Fiſher auf der Hoboe ſo vortrefflich begleitet, that eine gewiſſe plötzliche Wirkung auf mich, die ich noch nie vorher erfuhr, ſelbſt wenn ich noch pathetiſchere Muſik von ihr ſingen hörte. Schon lange habe ich ihre Stimme, und ihre Geſchicklichkeit im Vortrage von mehrerley Schreibarten des Geſangs bewundert; aber nie hielt ich Zärtlichkeit für den eigenthümlichen Charakter ihres Vortrags. Hier aber erregten die wenigen einfachen Noten, die ſie vorzutragen hatte, einen ſanften Schauer in mir, und ich hatte Mühe, mich bey ihrer Anhörung des Ausbruchs der Thränen zu enthalten.

Sie war wirklich nicht nur im Stande, die ſanfteſten und künſtlichſten Biegungen ihrer angenehmen und brillanten Stimme bis in den entfernteſten Winkel dieſes ſo großen Gebäudes tönen zu laſſen; ſondern ſie artikulirte auch jede Sylbe der Worte mit ſolcher Deutlichkeit, Genauigkeit und Reinheit, daß ſie ſo hörbar und verſtändlich wurde, als ſie durch bloße Deklamation in einem kleinen Schauſpielhauſe nur immer hätte werden können.

Chor.

„Declare his honour unto the Heathen, and his wonders unto all people —
„For the Lord is great, and cannot worthily be praised."

„Erzählet unter den Heiden ſeine Ehre; unter allen Völkern ſeine Wunder —
„Denn der Herr iſt groß und hoch zu loben." (Pſ. XCVI, 3. 4.)

Dieſer Chor iſt in einer wirklich erhabnen Schreibart, und thut große Wirkung, wenn er gleich nur aus drey Singeſtimmen beſteht. Das Thema iſt gegen den Schluß auf eine höchſt ſinnreiche Art umgekehrt.

„He is more to be feared than all gods."
„Er iſt wunderbarlich über alle Götter." Ebend.

Hier iſt die Modulation erhaben, und im wahren Kirchenſtyl. Die Pauſe auf E b mit einem vollkommenen Akkorde, unmittelbar vor einem Schluß in F, führt uns in das ſechszehnte Jahrhundert zurück *).

„The waves of the sea rage horribly; but yet the Lord who dwells on high is
„mightier."
„Die Waſſerwogen im Meer ſind groß und brauſen gräulich; der Herr aber iſt
„noch größer in der Höhe." (Pſ. XCIII, 4.)

Händel hat in den Begleitungen dieſer rauſchenden Arie einen nicht unglücklichen Verſuch gemacht, die Empörung eines ſtürmiſchen Meers auszudrücken. Der Styl dieſer Art von Muſik ſoll natürlich nicht gefällig ſeyn; aber er kontraſtirt ſehr gut mit andern Sätzen; und dieſer hier hat eine Lebhaftigkeit, und ſelbſt eine gewiſſe Rauhigkeit, die unſerm Verfaſſer eigenthümlich war.

Duett.

*) Arkadelt, der berühmteſte Madrigaliſt ſeiner Zeit hat in einem damals ſehr beliebten Madrigal: *Il bianco e dolce cigno cantando muore* die nämliche Modulation unmittelbar vor einer Kauſel.

Duett.

„O worship the Lord in the beauty of holineſs!"
„Betet an den Herrn im heiligen Schmuck!" (Pſ. XCVI, 9.)

Vielleicht dünkt die Feyerlichkeit dieſes Satzes den Bewundrern der vorhergehenden Arie eben ſo ſehr zu matt zu ſeyn, als jene den Nerven derer, die für dieſe zu partheyiſch ſind, allzuſtürmiſch dünken mag. Im Grunde fallen auch beyde ein wenig ins Uebertriebene; aber ein Komponiſt von ſo ausgebreiteter Erfindungskraft, wie Händel, wagt alles um der Mannichfaltigkeit willen; und dieß Duett iſt ſehr im trefflichen Styl Steffani's.

Chor.

„Let all the whole earth ſtand in awe of him. — Let the heavens rejoice, and „let the earth be glad; let the ſea make a noiſe, and all that therein is."
„Es fürchte Ihn alle Welt! — Himmel freue ſich und Erde ſey fröhlich! das „Meer brauſe, und was drinnen iſt!" Ebend. v. 9. 11.

In dem letzten Theile dieſes Chors, wird durch die Geſchäftigkeit aller Inſtrumente eine ſolche Wallung und Bewegung erregt, daß man ihn als einen von Händels fürchterlichen Orkanen anſehen kann.

„Brüllende Töne brauſen mit ſtürmendem Schall.*)"

Chor aus Iſrael in Aegypten.

Verfertigt im Jahr 1718.

„The Lord ſhall reign for ever and ever."
„Der Herr wird König ſeyn immer und ewig." (2. B. Moſ. XV, 18.)

Dieſe ganz vortreffliche Kompoſition, die für zwey Chöre geſchrieben iſt, fängt mit dem Tenor und Contratenor im Uniſono an, und wird blos von dem Generalbaß begleitet.

Recitativ.

„For the horſe of Pharaoh with his chariots," &c.
„Denn Pharao's Roſſe und Wagen," u. ſ. f. Ebend.

Herr

*) Following notes burſt with a ſtormy ſound. ADDISON.

Herr Norris deklamirte dieſes und das folgende Recitativ mit dem wahren Nachdruck eines Engländers, der die Worte vollkommen verſtand und artikulirte.

Chor.

„Der Herr wird König ſeyn, immer und ewig.“

Die Wiederkehr dieſes kurzen Stücks aus dem Chor, nach jedem Stück von Recitativ, thut eine ſehr gute Wirkung.

Recitativ.

„And Miriam the prophetess, the sister of Aaron, took a timbrel in her hand: and „all the women went out after her with timbrels and with dances.“

Chor.

„Sing ye to the Lord, for he hath triumphed gloriously *). The Lord shall reign „for ever and ever. The horse and his rider he hath thrown into the sea.“

„Und Mirjam die Prophetinn, Aarons Schweſter, nahm eine Pauke in ihre Hand; „und alle Weiber folgten ihr nach, hinaus, mit Pauken am Reigen.“

„Singt dem Herrn; denn er hat eine herrliche That gethan. Der Herr wird König „ſeyn immer und ewig. Mann und Roß hat er ins Meer geſtürzt.“ —

2. B. Moſ. XV, 20. 21.

Die Wirkungen dieſer Kompoſition ſind zu gleicher Zeit gefällig, groß und erhaben! Die Häufung von Stimmen und Inſtrumenten that hier ihre volle Wirkung. Und dieſe ganze Arbeit iſt ſo vortrefflich, daß ſie allein Händels Namen bey allen wahren Liebhabern und Kennern der Harmonie würde unſterblich gemacht haben, wenn er auch nichts weiter geſchrieben hätte **).

Ueberhaupt

*) Händel's Unvollkommenheit in dem Accent und der Ausſprache des Engliſchen verräth ſich ſehr deutlich in der Art, wie er dieſen letzten Chor geſetzt hat, wo er die Worte: „*For he hath triumphed gloriously*“ ſo accentuirt: „För hē hăth trĭumphed glōriously.“ Aber im Jahre 1738, als er dieß Oratorium ſetzte, war ihm unſre Sprache noch nicht recht geläufig; und er war damals noch wenig gröber, ſie in Muſik zu ſetzen.

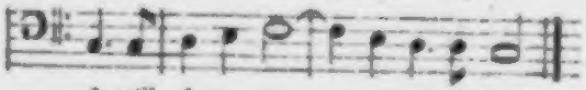
**) Die Kunſt, womit Händel, mitten im vollen Feuer der Einbildungskraft und Begeiſterung, eine beſchwerliche ſingbare Art von Contrathema einführt, indeß das Hauptthema mit ungehemmter Lebhaftigkeit fortgeht, iſt in der That wundervoll. (Man ſehe die gedruckte Partitur, S. 265.) Er giebt dieß neue Thema wechſelsweiſe verſchiedenen einzelnen Stimmen, und zuweilen zwey Stimmen in Terzen, ohne die Beſchäftigkeit der übrigen zu ſchwächen, die den Chor fortſetzen; und dann macht er (S. 277.) einige Takte hindurch dieß Nebenthema zum Hauptthema für die Stimme; und wenn dieß vom Baß durchgeführt iſt, machen die andern Stimmen eine regel-

mäßige

Ueberhaupt kann man mit größter Wahrheit ſagen, daß die ganze heurige muſikaliſche Aufführung vollkommen glücklich ausfiel. Ihre Wirkung übertraf die größten Erwartungen der wärmſten Enthuſiaſten für Händel's Ruhm, für die Ehre der Muſik, und für den glücklichen Erfolg dieſer großen Unternehmung. Und der muß wahrlich nicht nur ein ſehr alter, ſondern auch ein ſehr unwiſſender und fühlloſer Zuhörer geweſen ſeyn, dem die Kompoſizion und Ausführung der heurigen Stücke nicht ein ganz neues und ungemeines Vergnügen verurſacht hat.

Man iſt indeß den Zuhörern die Gerechtigkeit ſchuldig, zu ſagen, daß, wenn gleich die in den letztern Jahren häufige Gelegenheit in London gute Muſik zu hören, Neugier und Luſt dergeſtalt abgeſtumpft hat, daß man die beſten Opern und Concerte mit Geſumſe und Gemurmel unter einander zu begleiten pflegt, gleich dem Geräuſch einer unruhigen Volksmenge, oder dem Getöſe auf der Börſe; daß, ſag' ich, dennoch dießmal eine Stille herrſchte, dergleichen vielleicht nie vorher in einer ſo zahlreichen Verſammlung geweſen iſt. Nie tönte die Mitternachtsſtunde in einer ſo völlig ruhigen Stille, als jedwede Note dieſer Kompoſitionen. Schon ſeit langer Zeit habe ich die Eindrücke guter Muſik auf die Empfindungen der Menſchen wachſam belauſcht; aber nie erinnere ich

mähige Replike in der Quinte und Oktave. Indeß laſſen die Inſtrumente das erſte Thema nicht in Vergeſſenheit gerathen, ſondern ſpielen Stücke davon in der Begleitung der Stimmen, während daß dieſe, fünf Takte hindurch, blos mit dem Nebenthema beſchäftigt ſind. Hierauf wird das erſte Thema wiederholt, und bis ans Ende von allen den mannigfa Stimmen dieſer weitſchichtigen Partitur fortgeſetzt. Ich würde dieſen Chor nicht ſo umſtändlich zergliedert haben, wenn ich nicht dadurch eine Entdeckung hätte einleiten wollen, die ich bey Durchſicht der Partitur gemacht habe, und worauf mich die Anhörung der Muſik bey allem dem Vergnügen, das ſie mir machte, nicht gerathen ließ. Meine Entdeckung iſt nämlich dieſe, daß die Intervalle in dieſem Gegenthema völlig einerley mit denen in dem berühmten Kanon, cum nobis Domine, ſind:



Ob dieß Thema Händel'n von ungefähr eingefallen, oder mit Fleiß von ihm gewählt ſey, weiß ich nicht; aber in jedem Fall ſind dieſe Töne ſehr glücklich gewählt und geſchickt benutzt. Was den Originalerfinder und rechten Eigenthümer dieſer Melodeyreihe betrift, worauf der Kanon, den man für Bird's Arbeit ausgiebt, gebauet wurde, ſo war ſie ein Fugenthema des Zarlino und des alten Adrian Villaert, ſeines Meiſters, lange vorher, ehe Bird gebohren wurde; und dieſe Noten machen wörtlich eine von den verſchiednen Arten der Tetrachord's aus, welche bey den Griechen im früheſten Alterthum üblich waren.

ich mich, in irgend einem europäiſchen Lande, wo ich Muſiken in der Kirche, im Schauſpielhauſe oder im Zimmer gehört habe, daß ich ſo viel rege Neugier, ſo anhaltende Aufmerkſamkeit, ſo glühenden Beyfall auf den Geſichtern der Anweſenden bemerkt hätte, als bey dieſer Gelegenheit. Bey manchen waren die Wirkungen in der That ſo ſtark, als man ſie in neuern Zeiten noch nie vorher geſehen hat. Die vereinte harmoniſche Gewalt der Chöre brachte einige zu Thränen und Ohnmachten, indeß andre durch die annehmende Anmuth einzelner Stimmen in Entzücken zerfloſſen. Ich hatte nicht viel Zeit, die Geſichter derer, die um mich waren, zu betrachten; wenn ich aber einmal meine Augen von dem Orcheſter wegwandte, ſo ſah ich überall lauter Thränen des Entzückens, und Blicke der Bewunderung und Freude. Nichts aber verrieth die herrliche Ordnung und Genauigkeit des Orcheſters, und die unermüdet angeſtrengte Aufmerkſamkeit der Zuhörer ſo ſehr, als die Pauſen, die in Händel's Muſik ſo oft vorkommen. Denn dieſe wurden ſo einmüthig beobachtet und abgemeſſen, daß kein Plotten, oder keine einzelne Kanone, jemals mit größrer Genauigkeit oder Einheit der Wirkung kann abgefeuert ſeyn, als diejenige war, womit der ganze Phalanx dieſes zahlreichen muſikaliſchen Heers wieder zum Werke ſchritt, nach allen den plötzlichen und gemeiniglich unbegränzten Hemmungen des Schalls, oder Pauſen, die gemeiniglich die Schwatzhaftigkeit auf der That ertappen. Itzt hingegen war, in allen dieſen unerwarteten Augenblicken, die Stille ſo ehrfurchtvoll und ſo allgemein, als ob nur blos die Gräber abgeſchiedner Sterblichen zugegen geweſen wären.

Händel's
Gedächtnißfeyer.

Zweyte Aufführung
im Pantheon.

Donnerſtags Abends, den 27ſten May 1784.

Verzeichniß

der zur zweyten Aufführung gewählten Stücke.

Erſter Theil.

Zweytes Hoborn-Concert.

Sorge infauſta, — Arie im Orlando
Ye ſons of Iſrael — Chor im Joſua.
Rendi il ſereno — Arie im Solomon.
Caro vieni — im Richard dem Erſten.
He ſmote all the firſt-born, — Chor, aus Iſrael in Aegypten.
Va ricito e naſcoſto — Arie im Julius Cäſar.

Sechſtes großes Concert.

M'allontano, ſdegnoſe pupille — Arie in der Atalanta.
He gave them hail-ſtones for rain — Chor aus Iſrael in Aegypten.

Zweyter Theil.

Fünftes großes Concert.

Dite che fà — Arie im Ptolemäus.
Vi fida lo ſpoſo — im Aetius.
Fallen is the foe — Chor im Judas Macrabäus.

Ouverture zur Ariadne.

Alma del gran Pompeo — Begleitetes Recitativ im Julius Cäſar.
Affanni del penſier — Arie im Otho.
Naſco al boſco — Arie im Aetius.
Jo t'abbraccio — Duett in der Rodelinda.

Eilftes großes Concert.

Ah mio cor! — Arie in der Alcina.
Recitativ: My heart is inditing of a good matter.

Einlei-

Einleitung.

Die Geſellſchaft verſammelte ſich dieſen Abend ſehr früh, aus Furcht, keine Plätze zu erhalten, und das Gedränge war ungemein groß. Obgleich die Thüren erſt um ſechs Uhr geöffnet werden ſollten, ſo fand ſich doch eine große Menge wohlgekleideter Perſonen ſchon früher an dem Eingange von der Oxfordſtraße ein; und gegen ſieben Uhr, da doch die Muſik erſt um acht Uhr anfangen ſollte, war das ganze Gebäude ſchon ſo voll, daß man zu keinem Preiſe mehr einen Platz erhalten konnte. Die ungemein heiße Witterung, wozu noch die animaliſche Hitze von mehr als ſechszehn hundert Perſonen kam, muß das Vergnügen um ein großes vermindert haben, welches die Muſikliebhaber von der Aufführung dieſes Abends erwarteten. Wenn der Körper leidet, ſo iſt die Seele ſehr ſchwer zu vergnügen.

Der unerwartete glückliche Erfolg und die wundervollen Wirkungen der erſten Aufführung in der Weſtmünſterabtey hatten bey dem Publikum Eindrücke gemacht und Erwartungen erregt, die man bey dem geringern Verhältniſſe, welches der kleinere Umfang des Gebäudes erforderte, nicht zu befriedigen hoffen konnte. Schon oft hatte man im Pantheon große Concerte gehört, und ſchon mehrmals eine zahlreiche Menge der vornehmſten Perſonen in England daſelbſt verſammelt geſehen. Und wiewohl das Orcheſter wenigſtens viermal ſo ſtark war, als es gewöhnlich hier zu ſeyn pflegt: ſo war es doch an Menge und Wirkung ſo weit unter dem in der Abtey, daß die Erwartung, im Ganzen genommen, nicht erfüllt zu werden ſchien. Der Charakter und die Mannichfaltigkeit der Stücke machte indeß Händel'n und dem, der ſie auswählte, eben ſo viel Ehre, als ihre Aufführung den Tonkünſtlern.

Dieß ſehr ſchöne Gebäude übertrifft an geſchmackvoller Einrichtung jeden andern zu öffentlichen Vergnügen beſtimmten Platz in ganz Europa ſo ſehr, daß es unendlich mehr von Fremden, als von Einheimiſchen bewundert wird; und doch ſehen es auch dieſe letztern,

ſo oft ſie es auch ſchon geſehen haben, jedesmal mit neuer Bewunderung. Man hätte es freylich faſt für unmöglich halten ſollen, daß der Glanz dieſes Gebäudes ſich noch durch irgend etwas verſchönern ließe; und doch bewies der erfindungsreiche Architekt, Herr James Wyatt, ſein ſchöpferiſches Genie in den zum Empfange Ihrer Majeſtäten und der übrigen Verſammlung gemachten Anſtalten ungemein glücklich. Wir wollen unſern Leſern kürzlich davon eine Beſchreibung machen.

Die Gallerien an der Oſt- und Weſtſeite, und die Gänge hinter der Kolonnade, auch die Gallerie über dem Orcheſter, waren alle mit Bänken für die Zuhörer beſetzt. Auf dieſer Gallerie war eine neue Orgel-Einfaſſung angebracht, mit Händel's durchſichtigem Bildniſſe verziert, nach einem Originalgemälde, womit Herr Redmond Simpſon dem Concert alter Muſik ein Geſchenk gemacht hat, mit Genien in Clairobſcur, die einen Lorberkranz hielten. Das Orcheſter war anſehnlich vergrößert. Ueber dem Eingange in das Pantheon, dem Orcheſter gegenüber, war eine Gallerie errichtet, von ſechs joniſchen Säulen unterſtützt, gleich den bey den übrigen Gallerien angebrachten Säulen. Mitten in dieſer Gallerie war die Loge Ihrer Majeſtäten angebracht, mit karmeſinfarbnem Atlaß ausgeſchlagen, und mit Spiegeln verziert. Sie war mit dunkelrothen kammaſtenen Vorhängen, mit goldenen Borten, behangen. Die Decke war in Herrn Wyatt's gewöhnlichem Styl in der Verzierungsmahlerey ſehr ſchön gemahlt. Die Loge war mit einer Art von Baldachin bedeckt, worin die königlichen Wappenhalter in Gold angebracht waren. Hinter der königlichen Loge waren Sitze für das Gefolge, und an einer Seite derſelben für die Direktoren und ihre Freunde; auf der andern für die Hofdamen. Vorne war die königliche Loge mit dunkelrothen Vorhängen und Kränzen geziert, mit goldnen Franſen und Treſſen. Der große Dom des Pantheon war mit unzähligen Lampen erleuchtet; und da dieß das erſte Concert daſelbſt war, welches Ihre Majeſtäten mit Ihrer Gegenwart beehrten, ſo übertraf auch nicht nur die Verzierung, ſondern auch der Glanz der Geſellſchaft, alles, deſſen ſich dieß ſchöne Gebäude jemals vorher rühmen konnte.

Das Orcheſter beſtand dieſen Abend aus zwey Hundert der auserleſenſten Tonkünſtler, die ſchon in der Abtey mitgeſpielt hatten. Nur kam noch Signor Pacherotti, der erſte Opernſänger hinzu. Anführer war Herr Cramer, mit ſeinem gewöhnlichen Fleiß und Feuer. Und ſo, wie die Aufführung in der Weſtmünſterabtey Händel's große Stärke in der Kirchenmuſik auf eine wundervolle Art an den Tag legte; ſo war das Concert dieſes Abends ſehr zweckmäßig dazu eingerichtet, ſeine Fähigkeiten in der weltlichen und dramatiſchen Muſik ins Licht zu ſetzen.

Erſter

Erſter Theil.

Zweytes Hoboen-Concert.

Dieſe Kompoſition, die als eine Ouvertüre zu der ganzen Aufführung geſpielt wurde, that eine herrliche Wirkung. Der Anfang iſt angenehmend groß und accentuirt; und das Largo, mit Soloſätzen für zwey Violoncelle, und einem ſingbaren Satze für die Hoboe, ſanft begleitet, iſt ſehr reich an Harmonie und erfinderiſcher Kunſt; aber die Doppelfuge, die zuerſt unter Händel's Orgelfugen erſchien, hat ein zweyfaches ſehr gefälliges Thema, und iſt vielleicht in der deutlichſten und meiſterhafteſten Manier gearbeitet, in welcher jemals eine Inſtrumentalfuge geſetzt iſt. Die Menuet und Gavotte haben verzügliches Verdienſt, von leichterer Art, und haben von jeher denen, die unſre Schauplätze und öffentlichen Oerter beſuchen, viel Vergnügen gemacht *).

Die Sammlung von Stücken, wozu das gegenwärtige gehört, heißt zwar Hoboens Concerte; ſie hat aber ſehr wenig Soloſätze für dieß Inſtrument. Die meiſten Läufe und Schwierigkeiten darin ſind für die Principalvioline. In der That ſind dieſe Kompoſitionen, die mehr in der Schreibart von Haydens Sinfonien, als von neuern Hoboen-Concerten, mit langen Soloſätzen zur Probe der Geſchicklichkeit auf dieſem Inſtrumente, ſind, vortrefflich für ein großes und ſtarkes Orcheſter eingerichtet, in welchem es Spieler auf verſchiedenen Inſtrumenten giebt, die ſich vortheilhaft auszeichnen.

Arie im Orlando.

Verfertigt im Jahr 1732.

Signor Tasca.

Sorge infausta una procella
Che oscurar fa il cielo e il mare,
Splende fausta poi la stella,
Che ogni cor ne fà godere.

Pub

*) Die Hobenſtimme dieſes kühnen und meiſterhaften Concerts wurde von Herrn Kellner, Hoboiſt beym königlichen Regiment, geſpielt, einem Schüler von Herrn Fiſcher, der durch ſeinen Ton und Vortrag ſich als einen würdigen Schüler eines ſo großen Meiſters zeigte.

Può calor il sorte errare,
Ma risorto dall' errore,
Quel, che prin gli die dolore,
Causa immenso il suo piacer.

Lodernd braut die Wuth der Stürme,
Hüllt in Dunkel Meer und Himmel;
Doch ein Stern durchblinkt das Dunkel,
Und erheitert jede Brust.

So täuscht Irrthum oft den Weisen;
Doch, wenn Wahn und Irrthum schwinden,
Wird der Anlaß seiner Qualen
Ihm zur Quelle reicher Lust.

In dieser Arie herrscht durchaus die Art von sinnreicher und meisterhafter Kunst, die gemeiniglich dem Auge und der Einsicht gründlicher Musiker weit mehr gefällt, als dem Ohre des Publikums. Kenner werden indeß keine Oper sehr schätzen, worin nicht solche Proben musikalischer Gelehrsamkeit vorkommen. Allein, die Schreibart der dramatischen Musik hat sich nun einmal seit Händel's Zeiten so sehr verändert, daß fast alle seine Arien ein scientifisches Ansehen erhalten haben.

Chor im Josua.

Zuerst aufgeführt, 1747.

Ye sons of Israel, every tribe attend,
Let grateful songs and hymns to Heaven ascend;
In Gilgal and on Jordan's banks proclaim
One First, one Great, one Lord Jehovah's name.

Ihr Söhne Jakobs, im vereinten Chor
Send' Hymne, Preis und Dank zum Herrn empor!
Macht laut im Gilgal, an des Jordan's Strand,
Des Ein'gen, Größten, Ew'gen Nahm bekannt!

Dieser Chor, der unerwartet im zweyten Satze der Ouverture einbricht, ist ungemein schön und in seiner Art sonderbar. Der erste Theil, auf die Worte: Let grateful songs and Hymns to Heaven ascend, ist lebhaft und munter, ohne gemein zu seyn, und die nachgeahmten Stellen sind neu und gefällig; aber in dem letzten Theile, bey den Worten: In Gilgal and on Jordan's banks proclaim one First, one

one Great one Lord Jehovah's name, iſt die Kompoſition wahrhaftig groß und erhaben. Schicklichkeit des Ausdrucks iſt darin mit der größten muſikaliſchen Gelehrſamkeit und Kunſt der Fuge, der Modulation, Begleitung und Verwebung der Stimmen vereinigt.

Arie im Sofarmes.

Verfertigt im Jahr 1732.

Herr Harriſon.

Rendi il ſereno al ciglio,
Madre, non pianger più;
Temer d'alcun periglio
Oggi mai come puoi tu?

Erheitre deine Blicke,
O Mutter, meine nicht!
Wie kann voll banger Ahndung
Dein Herz Gefahr noch ſehen?

Eine kurze, aber pathetiſche und ſanfte Melodie, im langſamen Sicilliano, welches Tempo Händel faſt allemal intereſſant zu machen weiß. Man ſagt, daß die Strada, für die dieſe Arie urſprünglich geſetzt wurde, bey ihrem Vortrage die Zuhörer ausnehmend gerühret habe. Es leben itzt wenig Perſonen mehr, die ſich noch erinnern können, mit welcher ganz eignen Gewalt der Stimme oder des Ausdrucks ſie vor zwey und funfzig Jahren das Publikum bey dieſer Arie einnahm; wiewohl der Hände viel ſind, welche der Genauigkeit, Reinheit und Wahrheit lautes Zeugniß gaben, womit ſie bey dieſer Gelegenheit von Herrn Harriſon geſungen wurde.

Arie in Richard dem Erſten.

Verfertigt im Jahr 1727.

Miß Cantelo.

Caro vieni, vieni a me,
Fido vieni; poi tu caro
Addolcire il duolo amaro
Di chè pena ſol per te.

Penſa, penſa alla mia fe.
Penſa amor al mio martir,
Ed a tanti miei ſoſpir
Sarà ſolo la mercè.

Komm, du Theurer, komm zu mir!
Trauter, komm! nur du vermagſt
Mich den herben Schmerz zu lindern,
Dieſen Gram um dich allein!

Denk', o! denke meiner Treue,
Denke, Theurer, meines Grams;
Laß mir deinen Anblick lohn
Tauſendfacher Seufzer ſeyn!

Dieß iſt eine Arie von unſchuldiger, einfacher Art, die keine große Kunſt des Sängers, keine große Kenntniß des Zuhörers fodert. Eine gefällige, wohlklingende Stimme, frey von Engliſcher Rauhigkeit und Gemeinheit, iſt alles, was dazu gehört, ſie zu ſingen; und Neigung und Willfährigkeit an muſikaliſchen Tönen Vergnügen zu finden, iſt alles, was erfodert wird, ſie gern zu hören. Jenes brachte Miß Cantelo unſtreitig mit ſich ins Pantheon; und dieß letztere fand ſie da. Nichts iſt ein größerer Beweis von der Verſchiedenheit der Singmethode in dieſer Art von Arien vor fünfzig Jahren, als der Triller, den die Cuzzoni auf der erſten Note, und faſt überall machte, wo das Wort caro vorkam. Ein guter, wohl angebrachter Triller iſt allerdings eine von den erſten Verſchönerungen des guten Geſanges; wird er aber zur Unzeit angebracht, ſo iſt er allemal widerlich und nichts ſagend. Gegenwärtig werden Triller nur ſparſam von den wenigen, die ſie ſchlagen können, angebracht, außer beym Schluß, und in der altmodiſchen franzöſiſchen Singart.

Chor aus Iſrael in Aegypten.

Verfertigt im Jahr 1738.

„He smote all the first-born of Egypt, the chief of all their strength. — —
„But as for his people, he led them forth like sheep. — — He brought them
„out with silver and gold; there was not one feeble person in all their tribes."

„Er ſchlug alle Erſtgeburt in Aegypten, die erſten Erben in den Hütten Ham; und
„ließ ſein Volk ausziehen, wie Schafe. — (Pſ. LXXVIII, 51. 52.)
„Er führte ſie aus mit Silber und Gold; und war kein Gebrechlicher unter ihren
„Stämmen." (Pſ. CV, 37.

Affektloſe Erzählung giebt dem Komponiſten nicht viel Gelegenheit zum muſikaliſchen Ausdruck, oder zu derjenigen Art von Nachahmung, wo die Töne im Stande ſind, ein Wiederhall der Empfindung zu ſeyn. Und doch hat Händel in dem erſten Satze dieſes herrlichen Chors, welcher ein zwiefaches, gefälliges und nicht gemeines Thema hat, in

der

der Begleitung, die nur die accentuirten Stellen jedes Taktes auszeichnet, die Idee des Schlagens oder der einzelnen Schläge sehr gut anzudeuten gewußt. Und weiter hinein, wo er in dieser strengen und regelmäßigen Doppelfuge den Instrumenten mehr zu arbeiten giebt, bringt er die nämliche Wirkung durch kurze einzelne Noten der Singstimme, im einfachen Kontrapunkt hervor. Der zweyte Satz: „Er ließ sein Volk ausziehen, wie Schafe," ist eine Art von Pastoral, mit untermischter Fuge, und einem Schluß in strenger, gedrungener und wohl eingerichteter vollstimmiger Harmonie, im syllabischen Kontrapunkt oder Note gegen Note.

Arie im Julius Cäsar.

Verfertigt im Jahr 1725.

Signor Pacchierotti.

Va tacito e nascosto
Quand' avido è di preda
L'astuto cacciator.

Così chi è al mal disposto,
Non brama, ch'alcun veda
L'inganno del suo cor.

Verschwiegen und verborgen
Geht der verschlagne Jäger,
Wenn er auf Beute denkt.

So hegt, wer Unheil dichtet,
Die Tücke schlauer Bosheit
Tief in der Brust versenkt.

Wer eine Partitur zu lesen im Stande ist, und die Schwierigkeit kennt, für fünf wirklich verschiedne Stimmen zu schreiben, muß die Talente bewundern, die Händel in dieser Komposition verräth. Mit der Stimme des Waldhorns, welches fast ein beständiges Echo der Singstimme ist, läßt sich keine ähnliche Begleitung irgend einer Arie, so viel ich ihrer kenne, vergleichen. Wenig große Sänger machen sich viel aus solchen Arien, worin die Melodie und der musikalische Antheil auf eine so gleiche Art vertheilt sind; man wählte aber diese Arie, um Händel's Talenten an einem Tage Ehre zu machen, der sie in ihrem vollen Glanze darstellen sollte. Und Herr Pacchierotti that durch seine einsichtsvolle Wahl und durch seinen trefflichen Vortrag alles, um zugleich den Ruhm dieses großen Komponisten, und seinen eignen zu verherrlichen.

Sechſtes groſſes Concert.

Der erſte Satz iſt feyerlich und traurig; und die Fuge hat ein ſehr ſonderbares Thema, welches ſo fremd, und ſo ſchwer zu bearbeiten iſt, daß kein Komponiſt von gemeiner Fähigkeit in dieſer gelehrten Gattung es gewagt haben würde, ſich darauf einzulaſſen, wenn ihm eine ſo unnatürliche Folge von Tönen in den Sinn gekommen wäre. Die Muſette, oder vielmehr Chaconne in dieſem Concert war immer ein Lieblingsſtück des Komponiſten ſowohl, als des Publikums. Denn ich erinnere mich noch ſehr wohl, daß Händel ſie häufig zwiſchen den Theilen ſeiner Oratorio's anbrachte, ſowohl vor als nach ihrer öffentlichen Bekanntmachung. Und wirklich dünkte mir keins von allen Inſtrumentalſtücken, die ich ſeit der langen Zeit, daß dieß gegenwärtige ſo beliebt iſt, gehöret habe, angenehmer und gefälliger, vornehmlich in Anſetzung des Thema. Die Soloſätze und Gänge waren zu der Zeit nicht ſehr neu mehr, als ſie Händeln bey dieſem Satze einfielen; aber eben dadurch machen ſie vielleicht die Wiederkehr des erſten Thema deſto willkommner. Der übrige Theil des Concertes, den man bey dieſer Aufführung wegließ, verdient wenig Lob; und wirklich ſchien Händel ſelbſt dieſer Meynung zu ſeyn, da die beyden letzten Sätze dieſes Stücks ſehr oft weggelaſſen wurden, wenn man es unter ſeiner eignen Anführung ſpielte.

Arie in der Atalanta.

Verfertigt, 1736.

Madame Mara.

M'allontano, adorate pupille,
Per vedervi più liete e ſerene,
E perch' abbian le voſtre faville
Nutrimento minore di pene.

Ich verlaſſ' euch, ihr zärtlichen Blicke,
Um euch froher und heitrer zu ſehn;
Denn mit mir wird dem leidenden Herzen
Oefters Nahrung des Kummers entgehn.

Dieſe Arie, die urſprünglich für den berühmten Conti, der den Namen Gizielle vom Gizzi, einem berühmten Sänger und nachmaligen Lehrer der Singekunſt annahm, der ihn in ſeiner Kunſt unterrichtet hatte, fodert von dem Sänger zwar keinen außerordentlichen Umfang der Stimme, der Leidenſchaft oder der Ausführung; aber durch die Anmuth, ſchöne Simplicität und Stärke der Stimme, womit Madame Mara dieſe gefällige Melodie ſang, verſtärkte ſie den großen Ruhm, den ſie ſchon mit ſich nach England brachte,

brachte, und den ſie in dem Concert der Weſtmünſterabtey ſo ſehr behauptet und vermehrt hatte. Man ſieht aus dieſer Arie, worin der Baß und die übrigen begleitenden Stimmen eben ſo ruhig und einfach ſind, als die von Haſſe und Vinci aus der damaligen Zeit, daß es Händeln, ſo bald er wollte, nicht ſchwer fiel, den Sänger vor dem Orcheſter hervorſtechend zu machen.

Chor im Iſrael in Aegypten.

Verfertigt im Jahr 1738.

„He gave them hailſtones for rain. — — Fire, mingled with the hail, ran along „upon the ground.“

„Er gab ihnen Hagel zum Regen. — (Pſ. CV, 32.) Hagel und Feuer fuhr „unter einander, und ſchoß auf die Erde.“ — (2. B. Moſ. IX, 23.)

Dieſer lebhafte und meiſterhafte Satz, den man mit lautem Zuruf wiederholt zu hören wünſchte, iſt für zwey Chöre geſchrieben. Er iſt einer von den wenigen Händelſchen Chören, worin keine Fuge noch Nachahmung vorkommt, außer in den Wiederholen der beyden Chöre. Dagegen aber ſind die Inſtrumentalſtimmen ſo geſchäftig und voll, ohne die geringſte Verwirrung zu verurſachen, daß ſich auch ohne die acht Singeſtimmen die Begleitung allein als ein Concertſtück ſpielen ließe; ein Umſtand, der ſich ſchwerlich in den Werken irgend eines andern Komponiſten wird auszeichnen laſſen.

Zweyter Theil.

Fünftes großes Concert.

Der Anfang dieſes Stücks erregte allemal die Vorſtellung in mir, daß es der lebhafteſte und charakteriſtiſchſte von allen Sätzen Händel's oder irgend eines andern Komponiſten, nach Lully's Form einer Opern-Ouvertüre, ſey, die eine gewiſſe zuckende, beſtimmte und kriegriſche Manier des Vortrags zu erfodern ſcheint. Die beyden folgenden Sätze, von welchen nur der erſte geſpielt wurde, enthalten nicht viel mehr, als die leichten und alltäglichen Gänge der damaligen Zeit. Das Largo iſt indeß ein vortreffliches Stück von Harmonie und Modulation in Corelli's natürlicher und gemäßigter Schreibart;

und in dem folgenden Satze haben wir eine sehr frühzeitige Probe von dem italienischen Sinfonienstyl, worin schnelle Wiederhohlungen der nämlichen Note mit etwas hellern kontrastiren sollen; zuweilen sind sie freylich bloßes Geräusch und Füllwerk, ganz ohne alle Bedeutung; wovon es nur gar zu häufige Beyspiele giebt. Das Thema von Händel's Satze ist neu, ausgezeichnet und gefällig; und die Baßbegleitung seiner Wiederhohlungen ist kühn und interessant. Das Finale, oder die Menuet dieses Concerts ist von den englischen Komponisten aus Händel's Schule so sehr bewundert worden, daß sie es zum öftern ihrer Nachahmung würdig gefunden haben.

Arie im Ptolemäus.

Verfertigt im Jahr 1708.

Mis Abrams.

Dite che fà,
Dove è l' idol mio,
Selvaggie deità,
Dite dov' è
Il mio tesoro?

A me voi lo rendete,
O' pur fe lo vedete,
Ditegli per pietà,
Che per lui moro.

O' rendetelo al mio cor;
Dite che tutto amor
Sospiro anch' io.

O! sagt, wie lebt,
Wo weilt mein Theurer?
Ihr wilden Götter,
O! sagt, wo weilt
Er, mein Geliebter?

Gebt mir ihn wieder;
Erblickt ihr ihn,
So sagt ihm, daß ich
Für ihn erlose.

Gebt mir ihn wieder!
Sagt ihm, mein Herz
Seufz' auch für ihn,
Ganz Lieb' und Treue.

Diese

Dieſe Arie, die eine moderne und gefällige Melodie hat, wenn man bedenkt, daß ſie ſchon vor ſechs und funfzig Jahren geſchrieben iſt, heißt in dem gedruckten Exemplar die Echo-Arie, und ſoll von Signora Cuzzoni und Signor Senesino geſungen ſeyn. Es werden indeß darin ſo wenig Stellen, und dieſe vornehmlich im zweyten Theile, wiederholt, daß ſie auch als Solo-Arie gute Wirkung thut, beſonders wegen des Geſchmacks und Ausdrucks, womit ſie von Miß Abrams geſungen wurde.

Arie im Ezio, oder Aetius.

Verfertigt im Jahr 1730.

Signor Bartolini.

Vi ſida lo ſpoſo
Vi ſida il regnante
Dubbioſo — ed amante
La vita — e l'amor.

Tu, amico, prepara
Soccorſo e aita;
Tu ſerbami, o cara,
Gli affetti del cor.

Euch vertraut der Gatte,
Der Regent vertraut euch
Voll von Furcht und Zärtlichkeit
Lieb' und Leben an.

Du, o Freund gewähre
Hülf' und Beyſtand mir;
Du, o Theure, bleibe
Einzig mir getreu.

Die Schreibart dieſer Arie iſt Händel'n und ſeinem Zeitalter eigenthümlich; und wenn ſie gleich durch die Zeit vielleicht ein wenig von ihrer Anmuth und Schönheit verloren hat, ſo füllte ſie doch ihre Reihe im Pantheon, durch Hülfe des Herrn Bartolini, ſehr angenehm aus. Ich meines Theils wünſche immer, daß alles Gute ſich erhalten, und allemal noch etwas Aufmerkſamkeit und Beyfall finden möge; und ſo geſtehe ich, daß eine Kompoſition mir jedesmal um ſo viel merkwürdiger, und meinen Ohren um ſo viel willkommner iſt, je mehr ſie von der allgemein eingeführten Muſik abgeht.

Chor

Chor im Judas Makkabäus.

Verfertigt im Jahr 1746.

Fall'n is the foe,
So fall thy foes, o Lord,
Where warlike Judas wields his righteous sword.

Er fiel, der Feind!
So fall', o Gott, dein Feind,
Wo Judas, mit dem Schwerte des Rechts gewapnet, erscheint!

Dieser lebhafte, originale und vortreffliche Chor, der nie ohne ausgezeichneten Beyfall kann aufgeführet werden, erhielt sehr viel Stärke und Nachdruck durch die Art, wie er diesen Abend ausgeführt wurde.

Ouvertüre zur Ariadne.

Geschrieben im Jahr 1734.

Man erneute hier den großen Beyfall, dessen diese Ouvertüre, und besonders die Menuet, schon längst genoß; und Händels Exekutoren *) versicherten diesem seinem Vermächtnisse aufs neue die längste Dauer. Die Menge der bey dieser Gelegenheit gebrauchten Waldhörner bereicherte die Harmonie gar sehr, und ertheilte der Wirkung dieser Melodie ungewohnte Pracht und Glanz.

Begleitetes Recitativ im Julius Cäsar.

Verfertigt im Jahr 1723.

Signor Pacchierotti.

Alma del gran Pompeo,
Che al cener suo d'intorno
Invisibil t'aggiri,
Fur ombra i tuoi trofei,
Ombra la tua grandezza; e un ombra fui!
Così termina al fine il fasto umano!
Jeri chi vivo occupò un mondo in guerra,
Oggi, sepolto in polve, un'urna serra.
Tal di ciascuno, ahi lasso!
Il principio è di terra
E il fine un sasso.
Misera vita! O quanto è frale tuo stato!
Ti forma un fosso, e ti distrugge un fato.

Beym

*) Man sieht bald den abscheulichen Doppelsinn bey von dem Verf. getroffenen Worte executors, den ich beyzubehalten suchen mußte. C.

Geiſt des großen Pompejus!
Der du ſeine Aſche unſichtbar umſchwebſt!
Schatten waren deine Trophäen;
Schatten war deine Größe; und du ſelbſt biſt Schatten!
So endigt ſich zuletzt menſchlicher Prunk!
Ihn, der geſtern noch lebend eine Welt zum Krieg' empfeet,
Umſchließt heute ſchon, in Staub aufgelöſt, eine Urne.
Und ſo iſt leider! eines Jeden
Anfang Erde, und ſein Ende ein Stein.
Elendes Leben! wie hinfällig du biſt!
Dich bildet ein Othem, und ein Hauch zerſtöret dich!

Dieſes ſchöne Selbſtgeſpräch Cäſars über die Aſche des Pompejus that, wie mir Kenner der Muſik ſowohl, als des Italieniſchen, oft verſichert haben, auf der Bühne von Seneſino recitirt, eine ſo große Wirkung, als noch nie vorher, weder ein Recitativ, noch ſelbſt eine Arie, in England gethan hatten. Herr Pacchierotti trug es mit jener wahren ausdrucksvollen Stärke der heroiſchen Recitativ's vor, die ihm in Italien bey den beſten Kennern der Poeſie und der muſikaliſchen Deklamation ſo großen Ruhm erworben hat; und doch erregte es hier nicht die verdiente Aufmerkſamkeit und Bewunderung, weil es aus ſeiner Stelle in der Oper weggenommen, und ohne Ueberſetzung abgedruckt war. Ueberhaupt waren die Zuhörer, ermüdet durch das Gedränge beym Eingange ſowohl, als auf den Plätzen ſelbſt, und erſchlafft durch die immer größere Hitze der Witterung und der zahlreichen Menſchenmenge, weder ſo aufmerkſam auf die Muſik, noch ſo bereitwillig, an derſelben ein Vergnügen zu finden, als in der Weſtmünſterabtey.

Das Recitativ, welches für Engländer, die kein Italieniſch verſtehen, nie kurz genug ſeyn kann, wird in Italien ſehr hoch in Anſchlag gebracht, und iſt vorzüglich dazu beſtimmt, den Anſtand, die Gebehrden und den Vortrag eines Opernſängers zu zeigen. Alles dieß wird in dem Worte Recitativ begriffen. Denn, wenn man von einem ſagt: recita bene, ſo heißt das ſo viel, als: er oder ſie ſingt nicht nur ein gutes Recitativ, ſondern iſt auch ein guter Schauſpieler, oder eine gute Schauſpielerinn.

Tartini *) erwähnt einer Stelle in einem Recitativ, die in einer Oper zu Ancona im Jahre 1714 vorkam, und ſowohl auf die dabey beſchäftigten Tonkünſtler, als auf die Zuhörer, eine ſehr außerordentliche Wirkung that. Es hatte weiter keine Begleitung als den

*) Trattato di Muſica, Cap. V. a. 115.

den Baß, und beſtand blos aus Einer Zeile; und doch verurſachte es bey allen, die es hörten, ſolch eine Bewegung, daß ſie zitterten, blaß wurden, und einander mit Furcht und Entſetzen anſahen. Und dieſe außerordentlichen Wirkungen entſtanden nicht durch Klagen, Traurigkeit, oder ungewöhnliches tragiſches Pathos; ſondern durch Unwillen und eine gewiſſe unerklärbare Art von Strenge und durchdringender Härte in dem Gedanken, welchen die Worte ausdrückten, deren Gewalt beydes durch den Komponiſten und durch den Sänger ungemein vermehret und verſtärkt wurde. „Dreyzehn Vorſtellungen dieſer „Oper hindurch" fährt der einſichtvolle und treffliche Tonkünſtler fort, der dieſen mächtigen Eindruck des Recitativ's beſchreibt, „war die Wirkung noch immer die nämliche; und „nach der erſten Vorſtellung wurde dieſe fürchterliche Scene mit dem tiefſten Stillſchwei„gen erwartet."

Faſt eben ſo aufmerkſam war man, der Sage nach, auf dieſe Scene im Julius Cäſar, bey ihrer Aufführung in England. Die Ueberſetzung giebt vielleicht einen ſchwachen Begriff von den Worten des Originals; aber nichts als die Muſik ſelbſt, und der Vortrag ſolch eines Sängers, wie Seneſino oder Pacchierotti, kann Händel's Verdienſten in ihrer Kompoſition Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Es iſt in der That das ſchönſte Stück vom begleiteten Recitativ, ohne eingeſchaltete Ritornelle, das mir bekannt iſt. Die Modulation iſt gelehrt, und ſo ungewöhnlich, daß darin kaum ein Akkord vorkommt, den das Ohr erwartet hätte; und doch ſind die Worte ſehr gut ausgedrückt, und die Phraſen pathetiſch und wohlklingend.

Auf dieſes Recitativ folgte eine von Händel's berühmteſten rührenden Arien:

Arie im Otho.

Verfertigt, 1722.

Signor Pacchierotti.

Affanni del penſier,
Un ſol momento
Datemi pace almen,
E poi tornate.

Ah! che nel mesto ſen
Io già vi ſento
Che oſtinati la pace
A me turbate.

Ihr Qualen meiner Bruſt
Gewährt mir Ruhe
Nur einen Augenblik,
Und dann kehrt wieder!

Ich

Ah! ſchon empfind' ich euch
Aufs neue erwachet
Und unaufhaltſam drücket
Ihr mich danieder.

Dieſe vortreffliche Arie wurde für die Cuzzoni geſetzt. Sowohl die Melodie ſelbſt, als ihr Vortrag derſelben, wurden von den beſten Kennern der damaligen Zeit ungemein bewundert; und man findet wohl nicht leicht in irgend einer Händeliſchen Oper eine Arie von größerm Verdienſt. Die Melodie iſt ganz Siciliano: und obgleich die Inſtrumente faſt durchaus fugenmäßig fortgehen, ſo iſt ſie doch ſo frey und ungezwungen, als ob ſie im bloßen einfachen Kontrapunkt begleitet würde. Sie iſt ſo hoch, daß Herr Pacchierotti nicht den gefälligſten Theil ſeiner Töne dabey brauchen konnte. Er ſang ſie mit vielem Gefühl und Ausdruck; ſie wurde aber doch von den Zuhörern nicht mit dem Beyfall aufgenommen, den ſie verdiente.

Arie im Ezio.

Geſetzt im Jahr 1732.

Signor Tasca.

Naſce al boſco in roza cuna
Un felice paſtorello,
E con l'aure di fortuna
Giunge i regni a dominar.

Preſſo al trono in regio faſce
Sventurato un altro naſce,
E fra l'ire della ſorte
Va gli armenti a paſcolar.

Lächelnd hebt die Gunſt des Schickſals
Hirten aus der niedern Hütte
Zum Pallaſt, zum Thron empor.

Andre, nah am Thron geboren
Stürzt es von der Schwindelhöhe
Zürnend in den Hirtenſtand.

Eine von den angenehmſten Baßarien, die ich kenne. Die Melodie iſt gefällig; die Begleitung erfindriſch und lebhaft. Und wenn gleich das Leben einer muſikaliſchen Kompoſition gemeiniglich kürzer iſt, als das menſchliche Leben; ſo hat ſich doch die gegenwärtige ſo gut gehalten, daß ſie nicht zwey und funfzig Jahre alt zu ſeyn, ſondern noch alle Lebhaftigkeit und Blüthe der Jugend zu haben ſcheint. Sie wurde für Montagnano,

einen von Händel's beſten Baßſängern zu einer Zeit geſetzt, als dieſe Stimme noch mehr Mode war, und vielleicht auch mehr ausgebildet wurde, als itzt. Die Läufe erfodern ſehr viel Biegſamkeit, und einen großen Umfang der Stimme; beydes hat Herr Taſca ſehr gut in ſeiner Gewalt.

Duett aus der Rodelinde.

Verfertiget im Jahr 1725.

Madame Mara und Signor Bartolini.

	Io t'abbraccio;
	E più che morte
	Aſpro e forte
à 2.	E pe'l cor mio
	Queſto addio,
	Che il tuo fon dal mio divide.
Solo.	Ah mia vita!
Solo.	Ah mio teſoro!
	Io non moro
	E' più tiranno
à 2.	Queſt' affanno,
	Che di morte, e non uccide.

Beyde: Dich umarm' ich; mehr als Sterben
Schreckt der Abſchied meine Seele,
Der dein Herz von meinem trennt.

Er: O! mein Aller! Sie: Mein Geliebter!

Beyde: Mehr als tödtend iſt der Kummer.
Der mir lang'res Daſeyn gönnt.

Der Anfang neuerer Duette iſt gemeiniglich dialogiſcher, und vielleicht auch dramatiſcher, als es vor funfzig oder ſechzig Jahren Mode war. Und doch kenne ich kein Duett dieſer Art, das mir mehr gefiele, als dieſes. Es gehörte, nebſt verſchiednen andern Arien von Händel zu einer Paſticcio-Oper *), Lucio Vero, vom Jahr 1748; und ich hatte ſehr viel Vergnügen an der damaligen Aufführung derſelben, beſonders bey der Stelle, wo der Komponiſt mitten in ſeiner Modulation die größere Septime jedes neuen Akkords ſo glücklich gebraucht, und durch die Inſtrumente auf eine Art verſtärkt, die meinen Ohren damals noch völlig neu war. Es kommt in dieſem Duett kein einziger

Gang

*) Es iſt bekannt, daß man in Italien eine angeſtrengte Sinnſ, un paſticcio, eine Paſtete zu Oper, worin die Arbeiten mehrerer Komponiſten vereinen pflegt. E.

Gang, keine einzige Nachahmung vor, worin nicht sehr viel Anmuth und Würde herrscht; und die ganze Komposition verräth ihr Zeitalter so wenig, daß sie vielmehr in einem Styl geschrieben zu seyn scheint, der unsterblich, oder wenigstens ein Immergrün zu seyn verdiente, welches, bey aller Veränderung des Wetters und der Jahreszeiten so lange frisch und blühend bleibt, als es sein Daseyn behält.

Eilftes groſses Concert.

Der erste Satz dieses Concerts ist zwar an sich meisterhaft und gründlich, aber doch für die Zeit, in welcher er geschrieben wurde, ungemein wild und eigensinnig. Die Fuge hat ein ausgezeichnetes und lebhaftes Thema, das uns ein wenig wieder an unsers Verfassers übrige Instrumentalfugen erinnert. Aber die Sinfonie oder Einleitung des Andante ist ungemein gefällig, und eben so merkwürdig wegen ihrer Anmuth, als wegen der Dreistigkeit, womit der Komponist, um die nachahmenden Sätze anzubringen, sich der Doppeldissonanzen, unvorbereitet, bedient hat. Die Solosätze dieses Andante wurden vor vierzig Jahren mehr für glänzend, als für leicht und natürlich für Bogen und Griffbrett gehalten. Das letzte Allegro, welches lebhaft und phantasiereich ist, hat wirklich Sätze, die der Verfasser mehr am Klavier, als mit der Geige in der Hand, erfunden zu haben scheint. Das ganze Concert wurde indeſs von Herrn Cramer in einer sehr gemäſsigten und trefflichen Manier gespielt; und es gebührt diesem groſsen Tonkünstler das Lob, daſs er mit einer Hand, die jeder möglichen Schwierigkeit Trotz bietet, die Arbeiten älterer Meister allemal mit einer gewissen Reinigkeit und Simplicität vorträgt, die seiner Einsicht, seinem guten Geschmack und Talent gleich groſse Ehre macht.

Arie auf der Alcina.

Verfertigt im Jahr 1711.

Madame Mara.

Ah mio cor, schernito sei!
Stelle! Dei! nume d'amore!
Traditore, t'amo tanto;
Puoi lasciarmi sola in pianto?
Oh Dei, perchè!

Mà che fà gemendo Alcina?
Son regina,
E temo ancora? *)
Refli o more,
Peni sempre, o torni a me.

Armes Herz! verschmäht! verlassen!
Himmel! Sterne! Gott der Liebe!
Mich, Verräther, ganz die Deine,
Kannst du einsam weinend lassen?
Und warum, o Gott, warum?

Doch, was weint, was seufzt Alcine?
Bin ich Königinn, und bebe?
Bleiben soll er, oder sterben;
Rache! oder Wiederkehr!

Man hat diese Arie allemal ihrer Kompositon wegen, und die Strada wegen ihrer Art, sie zu singen, bewundert, als die Oper Alcina zuerst erschien **). Vielleicht hätte ein neuerer Komponist wegen der Wuth, in welche die Zauberinn in dem Schauspiele gerath, da sie die von ihrem Lieblingshelden Ruggiero gemachten Anstalten zur Abreise erfährt, ihr weniger Zärtlichkeit, und mehr heftige Leidenschaft gegeben. Bey dem allen aber ist die Melodie des ersten Theils dieser Arie, deren Baß sich beständig fortbewegt, voll wahrer Rührung; und das beständige Seufzen und Schluchzen, durch kurze und abgebrochne Noten der Violin- und Bratsche-Stimmen ausgedrückt, erhöht diese Wirkung ungemein. Man findet darin wirklich einige Züge von Modulation, die ausnehmend kühn und pathetisch sind, besonders bey den Worten, sola in pianto. Der kurze zweyte Theil drückt gleichfalls sehr viel von der lebhaften Unruhe und Wuth aus, welche der Text und die Lage der Schauspielerinn zu erfodern scheint. Wenn eine von den drey noch lebenden

*) In der gedruckten Partitur steht: è tempo ancora, „noch ist's Zeit;" und dieß scheint mir die rechte Lesart zu seyn. Wenigstens ist sie mit der von Händel erwählten Instrumentalbegleitung des zweyten Theils am verträglichsten, deren er sich auch sonst, aber nur da bedient, wo von Eile und Thätigkeit die Rede ist; und gewiß hätte er die Frage in der Musik nicht unbezeichnet gelassen. E.

**) Ungeachtet dieß schon vor funfzig Jahren geschah, so leben doch itzt noch drey von den damaligen Sängern in dieser Oper, nämlich Mistreß Arne, Witwe des verstorbnen Dr. Arne, die damals eine Schülerinn von Geminiani war, und in den Textbüchern Mrs. Young hieß; Herr Savage, gewesener Untercantorist und Vikarchoral der St. Paulskirche, der in der gedruckten Partitur *the Boy* heißt, und in dem Textbuche, *young Mr. Savage*; und Herr Beard, der so lange Zeit ein sehr beliebter Sänger, und hernach Schauspielunternehmer war.

den Personen, welche die Alcina zuerst mit aufführen halfen, bey dieser Arie im Pantheon zugegen gewesen ist; so glaube ich ganz gewiß, daß sie, trotz aller Partheylichkeit für die ehemaligen Zeiten, den übrigen Zuhörern in dem großen Beyfalle beygestimmt wäre, den sich Madame **Mara** durch ihren schönen Vortrag dieser affektvollen und schweren Arie erwarb.

Motette.

bey der Krönung Königs Georgs des Zweyten.

im Jahr 1727.

„My heart is inditing of a good matter; I speak of the things which I have made „unto the King."

„King's daughters were among thy honourable women."

„Upon thy right hand did stand the queen in vesture of gold; and the King shall „have pleasure in thy beauty."

„Kings shall be thy nursing fathers, and queens thy nursing mothers."

„Mein Herz dichtet ein feines Lied; ich will singen von einem Könige." Ps. XLV, 1.

„In deinem Schmuck gehen der Könige Töchter." Ebend. v. 10.

„Die Königinn steht zu deiner Rechten in einer köstlichen Seide. So wird der König Lust an deiner Schöne haben." Ebend. v. 10. 12.

„Könige sollen deine Pfleger, und ihre Fürstinnen deine Säugammen seyn." Jes. XLIX, 23.

Diese äusserst gefällige und treffliche Komposition, ein Werk Händelischer Jugend und Muße, enthält so viele eigenthümliche Schönheiten, daß ein enthusiastischer Erklärer derselben ein ganzes Buch mit ihrer Zergliederung anfüllen könnte. Ich will indeß bey Durchsicht der Partitur meine Bewunderung mehr in Schranken zu halten suchen, als ich es bey der Aufführung zu thun im Stande war.

Die Melodie des ersten Satzes ist ungemein gefällig und gut accentuirt, und die Begleitung ist deutlich, sinnreich und meisterhaft. In der Bewegung und Wirkung des Ganzen ist eine gewisse Würde, welche für Kompositionen à Capella ungemein passend ist, obgleich so sehr in Händel's eigner Schreibart, daß dabey weder der Hörer noch der Leser an irgend eine andre geistliche oder weltliche Komposition erinnert wird.

Nichts geht über die mancherley Arten von Schönheit, wovon dieser Satz voll ist, außer der unmittelbar folgende: „King's daughters are among thy honourable women

women" der nicht nur vor ſechzig Jahren originaler war, ſondern der auch itzt noch unerreicht und außerordentlich bleibt. Eine natürliche und ſchöne Melodie iſt hier unter die verſchiedenen erſten Singeſtimmen gleich und künſtlich vertheilt, indeß die Begleitung der Violinen, in einem andern Styl ſchöner Melodie ſo wenig Verwirrung verurſachen, daß ſie vielmehr das Ganze vereinigen und binden helfen. Die majeſtätiſche und regelmäßige Bewegung des Baſſes, worauf ein ſo herrliches Gebäude, wie auf einer Grundfeſte, aufgeführt iſt, muß Kenner der Setzkunſt eben ſo ſehr mit Verwunderung, als bloße Muſikliebhaber mit Vergnügen erfüllen.

Der dritte Satz, „Upon thy right hand" &c. iſt eben ſo angenehm in der Melodie, als reich an Harmonie; und ſo neu, als wäre er geſtern erſt geſetzt; Einen Lieblingsgang Händel's und ſeines Zeitalters ausgenommen, der itzt ein wenig veraltet, und für heutige Zuhörer vielleicht etwas zu oft wiederholt iſt *).

Der vierte und letzte Satz iſt ein voller Chor, voll von allem dem Feuer, aller der Erfindung, reicher Harmonie und Stärke des Genies, die Händel hernach in den beſten Chören ſeiner Oratorien zeigte. Und dieß war das Finale des trefflichen gemiſchten Concerts zu Händel's Gedächtnißfeyer, welches gewiß, wenn nicht ein andres von noch größerer Pracht anderswo gegeben wäre, auch mehr bewundert, und noch ruhmwürdiger geweſen wäre.

*) Folgenden Gang nämlich fällt in dieſem Satze an die dreyßig Takte:

Händel's
Gedächtnißfeyer.

Dritte Aufführung
in der Weſtminſterabtey.
Sonnabends, den 29ſten May, 1784.

Der Meſſias.

Einleitung.

Obgleich die Versammlung der Zuhörer bey der heutigen musikalischen Aufführung beträchtlich zahlreicher war, als die am Mittwoch; so herrschte doch itzt, der gemachten Erfahrung und der getroffenen Anstalten wegen, in allen Stücken eine so gute Ordnung, daß man unmöglich an irgend einem öffentlichen Orte leichtern Eingang und Ausgang finden, oder daselbst bequemer hätte sitzen können, als bey diesem so prächtigen Concert. Und wenn gleich der größte Theil der Zuhörer sehr früh kam, und daher ziemlich lange warten mußte; so hatte man doch nichts vom Gedränge, von Hitze oder Kälte auszuhalten; und da man zugleich ein so ehrwürdiges, so wohl eingerichtetes, so volles Gebäude vor sich sah, so wurde dadurch alle die Unannehmlichkeit, Langeweile und Verdrüßlichkeit entfernt, wovon gemeiniglich Seele und Körper an öffentlichen Plätzen so sehr leiden, ehe sie des lange erwarteten Vergnügens gewähret werden. Selbst die Anfüllung der Abtey mit einer solchen Gesellschaft, und des Orchesters mit solchen Tonkünstlern, war ein neues, abwechselndes und unterhaltendes Schauspiel, ehe die Ankunft Ihrer Majestäten und Ihrer liebenswürdigen Familie das Ganze krönte, und nun den ganzen Anblick für das Auge so bezaubernd machte, als eine so erhabne, so trefflich ausgeführte Musik für jedes Ohr gewesen seyn muß.

Erster

Erſter Theil.

Die Ouverture zum Meſſias iſt zwar ernſthaft und feyerlich; ſie ſchien mir aber immer trockner und in der Aufführung weniger intereſſant zu ſeyn, als die übrigen Händeliſchen Ouverturen. Aber die Stärke, der Nachdruck und die Würde, die jeder Zug der Melodie ſowohl, als jede Maſſe von Harmonie durch dieß bewundernswürdige Orcheſter erhielt, brachten in dieſelbe Wirkungen hinein, die ſich nicht beſchreiben laſſen.

Händel's Ouverturen gleichen gemeiniglich dem Anfange der erſten Scene des Schauſpiels, wozu ſie gehören, und können als wirkliche Vorreden oder vorläufige Einleitungen eines Buchs angeſehen werden. Um daher alle leichtſinnige Gedanken bey einem ſo geweihten Stücke, wie der Meſſias iſt, zu unterdrücken, endigte er ſehr zweckmäßig die Ouverture, ohne einen leichten ſingbaren Satz. Und das kurze Vorſpiel zu dem begleiteten Recitativ, oder der Aria parlante: „Comfort ye my people“ — „Tröſtet mein Volk“ — ſcheint denen, die das Oratorium noch nicht kennen, eine Einleitung zu einer leichten Menuet, Gavotte oder die Gique zu ſeyn, womit ſich die Ouverturen gewöhnlich ſchließen. Aber wie ſchön werden die Ohren der Kenner getäuſcht! — Ich kenne in der That keinen Satz von der Art, auf die Worte irgend einer Sprache, der ſanfter und angenehmer wäre, als dieſer. Es iſt darin kein Ton, weder in der Hauptmelodie, noch in der Begleitung, der unerträglich, gemein, oder unbedeutend geworden wäre. Herr Harriſon ließ mit ſeiner angenehmen, wohlklingenden Stimme dieſem Recitativ und der folgenden Arie völlige Gerechtigkeit widerfahren, und trug ſie mit aller Schicklichkeit und der größten Reinheit und Wahrheit der Intonation vor.

*) Händel hat unſtreitig in dieſem Oratorium große Kenntniß der auszudrückenden Gedanken und Worte bewieſen, ob er gleich damals, als er es ſchrieb, mit der Ausſprache des Engliſchen nicht völlig bekannt war. Denn, ſo macht er in dem erſten Recitativ aus eryeth ein einſylbiges Wort; in dem erſten Chor giebt er oft dem Worte Glory nur Eine Note; und in dem zweyten Chore des zweyten Theils macht er das Wort ſurely dreyſylbig. Bey allem ſeinem muſikaliſchen Reichthum, und bey aller Fruchtbarkeit ſeiner Erfindung, war dieſer große Meiſter doch oft genöthigt, mit ſeinen Kompoſitionen, ſo wie mit ſeinem Vermögen, ökonomiſch zu ſeyn; und wenn es ihm an Zeit fehlte, ſo

Die Arie, „But who may abide the day of his coming“ — „Doch, wer erleidet den Tag ſeiner Zukunft?“ — iſt im Siciliano oder Schäferſtyl, den Händel ſehr liebte, und der ihm faſt immer ſehr gelang. Und der Chor: „And he ſhall purify the ſons of Levi“ — „Und er wird reinigen die Kinder Levi's“ — iſt von ganz beſonderer Art. Jede Stimme trägt das Hauptthema, unbegleitet von den übrigen, vor, bis das Kontrathema in gebundnen Noten einwirkt. Dieß verſtärkt die Wirkung des Ganzen, da die Inſtrumente einfallen, und alle Stimmen die Labyrinthe der Fuge verlaſſen, und ſich im einfachen Kontrapunkt vereinigen.

In der Arie: „The people, who walked in darkneſs, have ſeen a great light“ — „Das Volk, das im Finſtern wandelt, ſah ein großes Licht;“ — hat einen ſehr merkwürdigen Ausdruck, da die chromatiſche und unbeſtimmte Modulation die ungewiſſen Fußtritte ſolcher, die ihren Pfad im Finſtern auszuſpähen ſuchen, zu bezeichnen ſcheint. Ob dieſe Nachahmung ſichtbar genug, oder überhaupt auch nur möglich ſey, weiß ich nicht; es iſt aber allemal ſchon Verdienſt in dem Verſuche, ſo bald er nicht ins Ungereimte fällt.

Während der Aufführung dieſes Oratorium bediente ich mich zwey verſchiednr Zeichen zur Anzeichnung der ſchönſten Stellen, in Beziehung auf die verſchiednen Grade des Vortrefflichen, wovon mein Ohr beſonders durch einige Sätze gerührt wurde; und ich fand das Zeichen der höchſten Vortrefflichkeit bey dem Chor: „For to us a child is born“ — „Denn uns iſt ein Kind geboren“ — der ſo viel mannichfaltige Verdienſte hat, daß ich nicht weiß, wo ich mit meinem Lobe derſelben anfangen ſoll. Die Themata der Fuge ſind ſo angenehm, die Violinbegleitungen von ſo ganz beſondrer Art, und die durchaus herrſchende Klarheit und Leichtigkeit ſo ungemein, daß alle dieſe Eigenſchaften eine beſondre Bemerkung verdienten. So oft aber die Worte vorkommen: „Wonderful! Counſellor! the mighty God! the everlaſting father! the Prince of peace!“ — „Wunderbar, Rath, Kraft, Held, Ewig Vater, Friedefürſt!“ die er ſo lange und ſo einſichtvoll zurückhielt, ſind Gedanke und Wirkung ſo wahrhaftig erhaben, daß ich die Macht der Chormuſik und vollen Harmonie, den Ausdruck der Worte zu verſtärken, noch nie ſo ganz fühlte, als hier, wo ihnen die Größe und Stärke dieſes Orcheſters zu Hülfe kam. Es iſt Poeſie von der erhabenſten Art, ſowohl in der Muſik, als in den Worten dieſes Chors.

Die

ſo ſetzte er oft Worte auf Muſik, anſtatt Muſik auf Worte zu ſetzen, und nahm aus ſeinem Vorrath ſchon fertige Sätze. Dieß war vielleicht der Fall bey dem erſten Chor: „The glory of the Lord“ — „Die Herrlichkeit des Herrn“ — der jedoch eine vortreffliche Kompoſition iſt, und bey der Aufführung eine ſchöne Wirkung that.

Die hirtenmäßige Sinfonie, welche auf dieſen hochtönenden Chor folgte, ohne Blasinſtrumente blos von den Violinen auf die gemäßigteſte Art geſpielt, war balſamiſch und erquickend. Die Piano's oder liſpellaute ſo vielfacher Töne bewirkten eine Anmuth von ſo neuer und trefflicher Art, daß die muſikaliſche Technik keine Ausdrücke hat, ihre Wirkungen gehörig zu bezeichnen.

Recitativ.

„There were ſhepherds abiding in the field, keeping watch over their flock „ by night."

„Es waren Hirten auf dem Felde, die hüteten des Nachts ihre Heerde."

Begleitetes Recitativ.

„And lo! an Angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord „ ſhone around them, and they were ſore afraid."

„Und ſiehe! der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn „ umleuchtete ſie; und ſie fürchteten ſich ſehr."

Recitativ.

„And the Angel ſaith unto them, Fear not! for, behold, I bring you good tidings „ of great joy, which ſhall be to all people: for unto you is born this day, in the „ city of David, a Savior, which is Chriſt the Lord."

„Und der Engel ſprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht; ſiehe! ich verkündige „ euch große Freude, die allem Volke widerfahren ſoll; denn euch iſt heute der Hei„ land geboren, welcher iſt Chriſtus der Herr, in der Stadt David."

Begleitetes Recitativ.

„And ſuddenly there was with the Angel a multitude of the heavenly Hoſt, „ praiſing God and ſaying."

„Und alsbald war bey dem Engel die Menge der himmliſchen Heerſcharen, „ die lobten Gott und ſprachen:"

Dieſe Recitative, von der ſanften Stimme und mit der ſehr beſtimmten Ausſprache der Madame Mara vorgetragen, thaten weit mehr Wirkung, als man von ſo wenigen und einfachen Noten ohne Melodie und Tempo hätte erwarten ſollen. Sie waren im buchſtäblichen Verſtande ſchmelzende Töne für jeden Zuhörer von Empfindung. Und der prächtige Chor:

„Glory be to God in the higheſt, and peace on earth, good-will towards men!“

„Ehre ſey Gott in der Höhe! Friede auf Erden, und den Menſchen ein Wohl-„gefallen!“

in welchem das Piano und Forte ſo herrlich ausgezeichnet war, und ſo gut beobachtet wurde, that noch nie vorher eine ſo große Wirkung, bey irgend einer mir bekannten Aufführung. Es iſt mehr Helldunkel in dieſem Chor, als vielleicht damals, als er geſchrieben wurde, je in einem angebracht war. Die Beantwortungen der Fuge, die auf einander bey den Worten, „good-will towards men“ ſo deutlich und unmittelbar folgen, müſſen allemal Künſtlern gefallen, die das Sinnreiche und Verdienſtvolle ſolcher Arbeiten kennen. Ueberhaupt aber fodern die Wirkungen dieſes Chors auch ſelbſt von Nichtkennern nichts weiter als Aufmerkſamkeit und Gefühl, um ihnen ein unerklärbares Vergnügen zu verſchaffen.

„Rejoice greatly, o daughter of Zion! Shout, o daughter of Jeruſalem! Be-„hold, thy king cometh unto thee.“

„He is the righteous ſaviour, and he ſhall ſpeak peace unto the heathen.“

„Du Tochter Zions freue dich ſehr, und du Tochter Jeruſalems, jauchze! „Siehe, dein König kommt zu dir.“

„Er iſt ein Gerechter und ein Helfer; und er wird Friede lehren unter den „Heiden.“

Madame Mara hatte bey dieſer glänzenden und ſchweren Arie Gelegenheit, einen Theil ihrer bewunderswürdigen Kunſt im Vortrage zu zeigen, und zwar in einem ganz verſchiednen Lichte von allem dem, was ſie bisher bey dieſer Gedächtnißfeyer geſungen hatte. Ihr ganzer Vortrag und Geſang aber war ſo feſt, angenehm und einſichtvoll, und für die Zuhörer ſo ergötzend, daß ſie keinen einzigen Ton ohne Wirkung ſang.

„He ſhall feed his flock like a ſhepherd“ — „Er wird ſeine Heerde weiden, wie ein Hirt“ — iſt eine Arie in Händel's beſter Manier des Siciliano, und iſt von jeher bey den Sängern und Zuhörern ſehr beliebt geweſen. Guadagni machte ſie vornehmlich, nach Mrs. Cibber, ſehr berühmt. Sie hat in der Bewegung eine Aehnlichkeit mit dem einen ersten Paſtoral am Schluß des achten Corelliſchen Concerts, fatto per la notte di natale, und that eine angenehme Wirkung, von Herrn Bartolini und Miß Cantelo geſungen.

Zweyter

Zweyter Theil.

Der zweyte Theil dieſes höchſt vortrefflichen Oratorium's iſt ſo reich an mannichfaltigen Schönheiten der Kompoſition und der muſikaliſchen Wirkung, daß ich eins von meinen drey Zeichen faſt bey jedem Abſatze deſſelben angeſtrichen finde. Der Chor: „Behold the Lamb of God, that taketh away the ſins of the world" — „Siehe, das iſt Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt;" hat blos das Gepräge der Feyerlichkeit; aber die Arie: „He was deſpiſed and rejected of men" — „Er war der allerverachteſte und unwerthеſte," — hat auf mich allemal den Eindruck der höchſten Schönheit eines rührungsvollen Ausdrucks gemacht, mehr als irgend eine mir bekannte Engliſche Arie. — „Surely, he has borne our griefs," — „Fürwahr, er trug unſere Krankheit," — iſt ein herrliches Stück von gelehrtem Kontrapunkt und Modulation, und drückt die Worte ſehr glücklich aus. Die folgende Allabrevefuge zu den Worten: „and with his ſtripes we are healed" — „und durch ſeine Wunden ſind wir geheilet" — hat ein ſchönes Thema, und iſt mit einer Deutlichkeit und Regelmäßigkeit geſchrieben, die von den größten Chorkomponiſten des ſechszehnten Jahrhunderts nie übertroffen iſt. Man kann die e Fuge, die blos für die Singeſtimmen geſetzt iſt, und worin die Inſtrumente nichts weiter zu thun haben, als blos die Singeſtimmen zu verſtärken und zu verdoppeln, mit Stücken ähnlicher Art von Paleſtrina, Tallis und Bird vergleichen, welche ſie an Mannichfaltigkeit weit übertrifft.

Chor.

„All we, like ſheep, have gone aſtray; we have turned every one to his „own way."

„Wir gingen alle in der Irre wie Schafe; ein jeglicher ſah auf ſeinen Weg."

Die Lebhaftigkeit dieſes Chors, und die Schönheiten ſeiner Kompoſition ſind wieder von ganz anderer Art. Der Baß iſt coſtretto, und bewegt ſich beſtändig in Achtelnoten fort, indeß die Singeſtimmen und Violinen eine ſchwärmende flüchtige Art von hiertenmäßiger Wildheit ausdrücken, die ſich ſehr gut zu den Worten ſchickt: „And the Lord hath laid on him the iniquity of us all;" — „Aber der Herr warf unſer aller Sünde auf ihn;" Dieſer Satz iſt voll von Schmerz und Reue.

Die

Die Worte der bewunderungswürdigen Fuge des Chors: „He trusted in God that he would deliver him; let him deliver him, if he delight in him!“ — „Er hat Gott vertraut, daß er ihn retten würde; er rette ihn nun, hat er Lust zu ihm!“ — enthalten triumphirenden Spott, und weissagen die Schmähworte der Juden bey der Kreuzigung unsers Erlösers. Sie waren sehr schwer auszudrücken. Händel aber machte sich den Vortheil der fugirten Nachahmung auf die meisterhafteste Art zu Nutze; und so thun sie itzt die Wirkung, nicht von Spott und Schmähungen eines Einzigen, sondern von dem Hohn und Unwillen einer verwirrten Menge *).

„Thy rebuke hath broken his heart; he is full of heaviness: he looked for „some to have pity on him, but there was no man, neither found he any to com„fort him.“

„Die Schmach bricht ihm sein Herz, und krönt ihn. Er sah umher, ob „Jemand jammerte; aber da war Niemand; und nach Tröstern; aber er fand keinen.

Dieß ist ein begleitendes Recitativ von der rührenden Art, welches dem Gefühle des Komponisten nicht minder Ehre macht, als seiner musikalischen Gelehrsamkeit und kunstvollen Modulation. Der ganze trauervolle Charakter und Ausdruck desselben, und der folgenden Arie: „Behold and see, if there be any sorrow like unto his sorrow!“ — „Schaut her, und seht, ob irgend ein Schmerz sey, wie sein Schmerz!“ wurden in dem Vortrage des Herrn Norris sehr gut beybehalten.

Die glückliche Bauart der Westminsterabtey zur Aufnahme und Aufbehaltung musikalischer Töne, die sich hier ohne Echo oder Wiederholung, merklich verstärken, zeigte sich bey dieser Musik nirgend deutlicher, als bey der Stimme der Miß Abrams, die zwar angenehm und sehr gut, aber wohl nicht fürs Theater, sondern mehr Voce di camera ist. Und doch wurde diese ihre Stimme bey den Worten: „But thou didst not leave his soul in hell; — „Doch, du ließest seine Seele nicht in der Hölle;“ — die sie mit vielem Geschmack und Ausdruck vortrug, weit hörbarer in jeder Gegend dieses so großen Gebäudes, als sie jemals in irgend einem Concertsaal in London gewesen ist.

Chor.

*) Händel war sich der Schönheit dieses Satzes so bewußt, daß er es sehr oft auf dem Flügel oder Klavier als eine Lektion spielte; und wenn man ihn zu einer Zeit, wo er sich nicht sonderlich aufgelegt fühlte, zum Spielen nöthigte, so fiel ihm gemeiniglich dieß Thema ein, worauf er denn eine freywillige Fuge aus dem Stegreif machte; und allemal wurde er dann dadurch zu den erhabensten Gedanken und herrlichsten Phantasien begeistert.

Chor.

„Lift up your heads, o ye gates, and be lift up, ye everlaſting doors, „and the king of glory ſhall come in!"

„Macht die Thore weit, und die Thüren in der Welt hoch, daß der König „der Ehren einziehe!"

Halber Chor.

„Who is this King of glory?"

„Wer iſt der König der Ehren?"

Halber Chor.

„The Lord ſtrong and mighty, the Lord mighty in battle."

„Der Herr ſtark und mächtig, der Herr mächtig im Streit."

Halber Chor.

„Lift up your heads, o ye gates, and be lift up, ye everlaſting doors, and „the King of glory ſhall come in!"

„Macht die Thore weit, und die Thüren in der Welt hoch, daß der König „der Ehren einziehe!"

Halber Chor.

„Who is this King of glory?"

„Wer iſt derſelbe König der Ehren?"

Halber, und dann ganzer Chor.

„The Lord of hoſts; he is the King of glory."

„Der Herr Zebaoth. Er iſt der König der Ehren."

Alle dieſe Worte ſind herrlich ausgedrückt, und die contraſtirten Wirkungen halber und ganzer Chöre waren nie auffallender, als in der heutigen Aufführung.

Chor.

„Let all the angels of God worſhip him."

„Es fallen ihn alle Engel Gottes anbeten."

Dieſe lebhafte Fuge, die dem Anſcheine nach ein doppeltes Thema hat, iſt vielleicht die künſtlichſte, die in neuern Zeiten verfertigt iſt. Um ſeine Talente in aller Art von

Schwierigkeiten zu versuchen, aus deren Besiegung sich die gelehrtesten und mühsamsten Kanonisten und Fugisten des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts eine Ehre machten, hat Händel diesen Chor in der bey den alten Theoretikern sogenannten prolatione minori gesetzt, in welcher die Replik auf ein gegebenes Thema zwar in ähnlichen Intervallen, aber mit Noten von verschiednem Gehalte gemacht wird; wenn man z. B. das Thema in halben Noten einführet, und es mit Vierteltönen beantwortet; oder umgekehrt *).

„The Lord gave the word; great was the company of the preachers."

„Der Herr giebt das Wort, mit großen Scharen Evangelisten."

Die Majestät und Würde der wenigen feyerlichen Töne, womit dieser Chor anfängt, ohne Instrumente, erhielt itzt eine große Verstärkung, da sie von einer so zahlreichen Menge von Baß- und Tenorstimmen im Unisono vorgetragen wurden; und der Kontrast der Empfindung, welcher in der Folge durch die Harmonie und Geschäftigkeit der verschiednen Stimmen veranlaßt wurde, that eine sehr auffallende Wirkung.

„How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and
„bring glad tidings of good things!"

„Wie lieblich sind die Füße derer, die da Friede predigen, Gutes predigen,
„Heil verkündigen!"

ist eine sehr gefällige Arie, alla Siciliana, die Herr Bartolini mit schöner Simplicität sang. Und die beyden folgenden Sätze: „their sound is gone out" — „Ihr Schall gieng aus, u. s. f." und: „Let us break their bonds asunder" — „Laßt uns zerreißen ihre Bande" beyde mit einem verschiednen Thema, sind treffliche Chöre in ganz verschiedner Schreibart und Taktbewegung, und wurden mit größter Lebhaftigkeit und Genauigkeit ausgeführt. Aber ich eile, von dem Hallelujah zu reden, dem Triumph Händels, der Gedächtnißfeyer, und der musikalischen Kunst.

Der Eingang ist klar, munter und kühn. Und die Worte: „For the Lord God omnipotent reigneth" — „Denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen" im Canto Fermo von allen Stimmen im Unisono und in Oktaven gesungen,

*) Da nur Kenner der Musik die Schwierigkeit gehörig schätzen können, ein Thema zu finden, welches zur Begleitung seiner selbst in verstärkten und verminderten Noten dienen kann, so empfehle ich ihnen die Untersuchung dieses Satzes; und sie werden sehen, daß während der Fuge, da die eine Stimme das Thema in Vierteln und Achteln vorträgt, die andre es immer in Achteln und Sechszehntheilen wiederholt; eine vor etwa zweyhundert Jahren oft angestellte Uebung des Scharfsinns, mit wenigen langsamen Noten, oder einigem Gründen das Canto Fermo. Wie aber wurde sie vielleicht mit so völlig freyer Erfindung angestellt, aber nur so wenigem Anschein von Zwang und Schwierigkeit.

ſungen, that eine ganz kirchenmäßige Wirkung. Es wird daraus hernach das Thema der Fuge, und die Grundlage des Hallelujah. Sodann folgt, als eine kurze Epiſode, im bloßen Kontrapunkt: „The kingdom of this world“ — „Das Reich dieſer Welt u ſ. f.“ welches leiſe anfieng, und feyerlich und rührend war. Aber das letzte und vornehmſte, vom Baß durchgeführte Thema: „And he ſhall reign for ever and ever!“ — „Und er wird regieren immer und ewiglich!“ iſt das angenehmſte und fruchtbarſte, das je erfunden wurde, ſeitdem man die Kunſt der Fuge ausgebildet hat. Es zeichnet ſich ſehr hervorſtechend aus, durch alle die Stimmen, Begleitungen, Gegenthémata und Erfindungen, womit es verziert iſt. Und endlich die Worte: „King of Kings and Lord of Lords“ — „König aller Könige, und Herr aller Herren,“ die immerfort auf einen einzigen Ton geſetzt ſind, der ſtandhaft Stich zu halten ſcheint, indeß ihn die übrigen Stimmen auf alle mögliche Art angreifen, ſind die glücklichſte und bewundernswürdigſte Verkettung von Harmonie, Melodie und großen Wirkungen.

Dante denkt ſich in ſeinem Paradieſe neun Kreiſe oder Chöre von Cherubim, Seraphim, Patriarchen, Propheten, Märtyrern, Heiligen, Engeln und Erzengeln, die unaufhörlich mit Hand und Mund den Ewigen, den er in den Mittelpunkt dieſer Kreiſe ſtelle, loben und verherrlichen. Er nahm dieſen Gedanken aus dem Te Deum, wo es heißt: „Tibi Cherubim et Seraphim inceſſabili voce proclamant, &c.“ Da nun das Orcheſter in der Weſtmünſterabtey in die Wolken zu ſteigen, und ſich mit den Heiligen und Märtyrern auf dem bemahlten Glaſe des weſtlichen Fenſters zu vereinigen ſchien, die völlig wie eine Fortſetzung des Orcheſters ausſahen; ſo konnte ich mich während der Aufführung des Hallelujah kaum der Vorſtellung erwehren, daß dieß ſo herrlich eingerichtete, angefüllte und beſchäftigte Orcheſter ein Stück oder Segment von einem dieſer himmliſchen Kreiſe ſey. Und vielleicht gewährte noch keine Geſellſchaft ſterblicher Tonkünſtler dem Auge einen ehrwürdigern Anblick, oder dem Ohr entzückendern und rührendern Wohllaut, als dieſes.

„So ſangen ſie; das Empyreum tönte von Hallelujah's —“)

*) „So ſang they, and the empyreo ſung with Alleluiaha.“

Dritter Theil.

„I know that my Redeemer liveth, and that he will ſtand at the latter day „upon the earth: and though worms deſtroy this body, yet in my fleſh I ſhall „ſee God. — For now is Chriſt riſen from the dead, the firſt fruits of them „that ſlept."

„Ich weiß, daß mein Erlöſer lebet, und er wird mich hernach aus der Er„den auferwecken; und wenn auch Würmer dieſen Leib zernagen, ſo werd' ich „doch in meinem Fleiſche Gott ſehn. — Denn nun iſt Chriſtus erſtanden von „den Todten, und ein Erſtling worden derer, die da ſchlafen."

Man hat, meiner Meinung nach, ſehr übereilt behauptet, daß die Arien im Meſſias lange nicht ſo ſchön wären, als die meiſten Arien in den Händeliſchen Opern und andern Oratorien. Es würde gewiß ein leichtes ſeyn, acht oder zehn Arien von vorzüglicher Schönheit in dieſem Oratorium auszuzeichnen, unter welchen die: „Every Valley" mit dem vorhergehenden Recitativ: Comfort ye my people" — „He ſhall feed his flock" — „He was deſpiſed" — und diese: „I know that my Redeemer liveth" ſo vortrefflich ſind, daß man wohl nicht leicht in irgend einer von ſeinen Opern, oder einem andern Oratorium von ihm, ihres gleichen finden wird. In der That, das allgemeine Entzücken, welches auf den Geſichtern dieſer ungewöhnlich zahlreichen und glänzenden Verſammlung von Zuhörern die ganze Zeit über ſichtbar war, da Madame Mara dieſe ſehr rührende Arie ſang, die den dritten Theil des Meſſias eröffnet, übertraf allen ſtillſchweigenden Ausdruck muſikaliſchen Vergnügens, den ich je vorher wahrgenommen hatte. Ihre Gewalt über die Empfindungen der Zuhörer ſchien eben ſo ſtark zu ſeyn, als die Zaubermacht der Miſtreß Siddons. Ich ſah kein Auge, dem nicht

— „ſanft eine ſtille Zähr' entfiel" —

Und ob ich gleich ſchon ſo lange an Muſik gewöhnt bin, ſo fand ich doch mich nicht „aus ſtärkrer Erde geformt, als andre." — Am Schluß ihres Vortrags dieſer Arie ſchien die ganze Verſammlung in Beifall auszubrechen, den nur der Ort, laut zu äußern, nicht wohl erlaubte. Wenn den Italienern eine Muſik in ihren Kirchen vorzüglich gefällt, ſo erklären ſie ihre innige Zufriedenheit dadurch, daß ſie huſten, ausſpeien, die Naſe ſchnupfen,

ſchneuzen, oder mit den Füßen ſcharren; welches bey uns Zeichen der Verachtung ſeyn würden. Indeß ſind dieſe hörbaren Zeichen doch leicht und verſtändlich, ſobald man einmal darüber einverſtanden iſt.

Nach dieſer mit Recht bewunderten Arie that der kurze Halbchor: „Since by man came death“ — „Wie durch einen Menſchen der Tod kam,“ im einfachen Kontrapunkt, von dem erſten Diskant, Alt, Tenor und Baß, ohne Inſtrumente geſungen, eine ſehr angenehme und feyerliche Wirkung, welche die Schönheit des folgenden Chors erhöhte: „By man came alſo the reſurrection of the dead.“ — „So kam auch durch einen Menſchen die Auferſtehung der Todten“ Und der Halbchor: „For as in Adam all die“ — „denn wie in Adam alle ſterben,“ der auf eben die unbegleitete Art von drey der beſten Sänger jeder von den vier Arten der Singeſtimme geſungen wurde, machte einen herrlichen Kontraſt mit dem vollen Chor: „Even ſo in Chriſt ſhall all be made alive“ — „So werden ſie in Chriſto alle lebendig gemacht.“

Die Wirkung des Kontraſts in dieſen Sätzen, die wechſelsweiſe ohne und mit Inſtrumenten geſungen wurden, war ſehr angenehm und auffallend, und es wäre zu wünſchen, daß man von einem ſo leichten Hülfsmittel öftern Gebrauch machen möchte.

Die ſo beliebte Baßarie: „The Trumpet ſhall ſound“ — „Die Trompete wird erſchallen,“ wurde von Herrn Taſca und Herrn Sarjant, der ihn überaus gut auf der Trompete begleitete, ſehr ſchön ausgeführt. Es kommen indeß in der Trompetenſtimme dieſer Arie einige Gänge vor, die wegen der natürlichen Unvollkommenheit dieſes Inſtruments allemal üble Wirkung thun. Zu Händel's Zeiten waren die Komponiſten nicht ſo ekel, als itzt, wenn ſie für die Trompete oder für das Horn ſetzten; denn itzt hat man es ſich zur Regel gemacht, daß die Quarte und Serte eines Akkords auf dieſen beyden Inſtrumenten, die von Natur ſo verſtimmt ſind, daß kein Spieler ſie rein heraus bringen kann, niemals gebraucht werden dürfen, außer in kurz vorübergehenden Noten, die keinen Baß haben, der ihre falſche Intonation verrathen kann. Herrn Sarjant's Ton iſt überaus angenehm und klar; ſo oft er aber auf G, der Quarte von D, aushalten mußte, ſah man Mißvergnügen auf jedem Geſichte, welches mir ungemein leid that, weil ich wußte, wie unvermeidlich ſolch eine Wirkung wegen ſolch einer Urſache war *).

*) In dem Halleluja (S. 150 der gedruckten Partitur) wird die Quarte G zweymal in Te Deum, S. 10, und in keinem andern Stücke,

Der Chor: „But thanks be to God“ — „Aber Dank ſey Gott“ und die Arie: „If God is for us“ — „Iſt Gott für uns“ von Miß Cantelo geſungen, wurden ſehr gut ausgeführt, und thaten eine ſehr gefällige Wirkung.

„Worthy is the Lamb that was ſlain, and has redeemed us to God by his „blood, to receive power, and riches, and wiſdom, and ſtrength, and honour, „and glory, and bleſſing.“

„Bleſſing and honour, glory and power, be unto Him, that ſiteth upon „the throne, and unto the Lamb, for ever and ever! Amen.“

„Das Lamm, das erwürgt iſt, und uns Gott erkauft hat mit ſeinem Blut, iſt „würdig zu nehmen Kraft, und Reichthum, und Weisheit, und Stärke, und Ehre, „und Preis, und Lob.“

„Lob und Ehre, Preis und Gewalt, ſey dem, der auf dem Stuhl ſitzt, und „dem Lamme, von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen.“

Es iſt ſchwer zu ſagen, welcher von dieſen drey Schlußchören der beſte iſt, oder die größte Wirkung that; weil ſie dießmal alle mit ausnehmender Stärke und Genauigkeit ausgeführt wurden. Wenn aber gleich dieſe drey herrlichen Sätze alle aus einerley Ton gehen, und einerley Zeitmaaß haben, ſo ſind doch ihre Charaktere ſehr verſchieden. Der erſte, „Worthy is the Lamb“ in feyerlichem, einfachen Kontrapunkt, und von eben ſo einfacher Modulation, iſt langſam, mit abwechſelnden Sätzen einer ſchnellen Bewegung, wozu die Begleitung der Violinen ſehr ſinnreich und gefällig, und von den Singſtimmen ganz verſchieden iſt.

Der zweyte Chor, „Bleſſing and honour,“ *) hat ein ausgezeichnetes, lebhaftes und angenehmes Jugenehme, in der Schreibart des Canto Fermo, welches der Thema

ten, entſteht durch dieſe Einrichtung, eine ſehr ſeltſame Inconſonanz, die Schönheit der Harmonie und faſt auch die Schönheit jedes Augenblicks unter den Zuhörern. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß dieß bekannte und glänzende Inſtrument ſeine Fehler durch irgend eine ähnliche mechaniſche Erfindung, wie die bey der Flöte durch Oktaven iſt, verlieren möchte.

*) Die anſcheinende Zuſammenziehung der Worte in der Notenbezeichnung dieſer Stelle ſieht etwas barbariſch ins Auge, indem Händel fünf Sylben auf drey Noten gegeben hat, obgleich das Zeitmaaß (Larghetto) ſo langſam iſt, daß bey dem Singen dieſer Worte keine Silben verſchluckt zu ſeyn ſcheint. B. D.

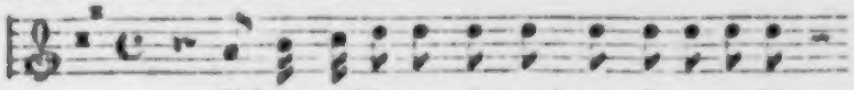
Bleſ-ſing and honour, glo-ry and po-wer be un-to him, etc.

Die

Tenor und Baß im Uniſono durchführen; hernach wird es ganz vom Diskant eine Oktave höher, ohne Begleitung wiederholt. Die Worte: „that ſitteth upon the throne“ werden vom Tenor beantwortet. Hierauf leitet der Alt das erſte Thema wieder ein, und ihm folgt der Baß. Wenn alle Stimmen das ganze, ziemlich lange Thema geſungen haben, ſo werden einzelne Stücke daraus als Nachahmungen von einander angebracht. Und nachdem die Fuge durch alle verwandte Töne gut durchgearbeitet iſt, indeß die Violinen lauter Sechszehntheile ſpielen, werden die wichtigen Worte: „bleſſing, honour, glory,“ noch beſonders und ſehr zweckmäßig, von allen den Singeſtimmen zuſammen im einfachen Kontrapunkte ausgeſprochen, mit einer Viertelpauſe, oder einem muſikaliſchen Komma, zwiſchen jedem derſelben. Sodann ſchließt ſich dieſer herrliche Chor, mit einem Feuer, einer Lebhaftigkeit und Kunſtfülle, die Händeln eigenthümlich war, mit Wiederholungen der Worte: „for ever and ever“ in vollem Glanze voller Harmonie und lebhafter Bewegung.

Und am Ende, wenn die, welche den Meſſias zum erſtenmale hören, das ganze Stück völlig und glorreich geendigt glauben, wird ein Finale von den Baſſen in einer Fuge auf ein ſehr edles Thema zu dem Hebräiſchen Schlußworte der Andacht, Amen, eingeleitet. In der Ausführung dieſes Satzes wird das Thema getheilt, wieder abgetheilt, umgewandt, mit Gegenthematen bereichert, und zu manchen ſinnreichen und verſteckten Abſichten der Harmonie, Melodie und Nachahmung benutzt. Die Wirkungen davon müſſen

Bey der wenigen Uebung, die Händel noch im Jahr 1741 im Komponiren engliſcher Texte hatte, glaubte er, die Geſchwindigkeit, womit die Sprache im gemeinen Leben geredet wird, müſſe auch beym leſen und Singen erhaltner Proſe oder der Poeſie beybehalten werden, und ſetzte daher die Worte dieſes Chors ſo:



und dieſe Notenbezeichnung hat man zweifelsohne in allen Abſchriften und Ausgaben dieſes Oratoriums ſeitdem beybehalten.

Dieſen kleinen Fehler würde ich hier gewiß nicht auszeichnen, wenn ich nicht eine Rechtfertigung und Abhelfung deſſelben zugleich anzuführen zur Abſicht gehabt hätte. In künftigen Abdrücken und Abſchriften eines ſo klaſſiſchen Werks wäre doch wohl die Verbeſſerung dieſer und anderer Unrichtigkeiten zu empfehlen, damit nicht bloße Wortkrämer, die dergleichen unbedeutende Fehler zu hoch in Anſchlag bringen, ſich Mühe geben könnten, den Ruhm des Verfaſſers und ſeiner Arbeit zu verkleinern. Und in der That, ſo geringfügig und unwichtig auch Muſikliebhabern ſolche Achtloſigkeiten vorkommen mögen, ſo ſcheinen ſie doch bloß in Grammatikern und Philologen unverzeihlich zu ſeyn

müſſen zwar einem Jeden auffallend und unterhaltend ſeyn; nur diejenigen aber ſind im Stande, das ganze Verdienſt des in dieſem Chor enthaltenen Gewebes zu faſſen, die Harmonie oder Kontrapunkt ſtudirt haben, und Plan, Anordnung, Erfindung, und alle die ſinnreichen Labyrinthe und Verflechtungen ausgearbeiteter Kompoſitionen zu beurtheilen fähig ſind. Hier ließ Händel, von den Worten nicht zurückgehalten, ſeinem Genie ungehemmten Lauf, frey von allen Feſſeln, außer denen, die ihm ſeine Kunſt anlegte. Eine Inſtrumentalfuge könnte nicht freyer und ungebundener ſeyn, als dieſe, auf einem offenen Vokal, und eine Sylbe, die ſich mit dem leichten Zuſammenſtoß der Zunge und der Zähne endigt, den der fließende Buchſtab n erfordert. Man ſpielt in den italieniſchen Kirchen oft Symphonien von ſeyerlicher Art, ohne Geſang, während der messa bassa, oder ſtummen Meſſe. Und laufe auf einzelne Worte und Sylben, die man für Neuerungen und neumodiſches Spielwerk zu halten pflegt, ſind im Grunde ſchon uralt in der Kirche, und man kann ſich auf eine Stelle beym heiligen Auguſtin *) berufen, wenn man ihren Gebrauch als ſtatthaft vertheidigen will.

*) „Wenn mir keine der Gottheit würdige Worte „zu finden wiſſen, ſagt Auguſtin, ſo thun wir „wohl daran, ihn mit unbeutlichen Tönen der „Freude und des Danks zu verehren. Denn wem „ſind wir andere ſolche Töne des höchſten Entzückens ſchuldig, als dem höchſten Weſen? Und „wie können wir ſeine unausſprechliche Gnade verherrlichen, da wir eben ſo unfähig ſind, ihn „ſchweigend anzubeten, und irgend eine andere Art „von Ausdruck für unſer Entzücken finden können, „als unartikulirte Töne“ — S. des Verf. *History of Music*, Vol. II, p. 172.

Händels

Händel's
Gedächtnißfeyer.

Vierte Aufführung

in der Weſtmünſterabtey.

den 3ten Jun. 1784.

Auf Befehl Seiner Majeſtät.

Verzeichniß

der für dieſe vierte Aufführung gewählten Stücke.

Erſter Theil.

Ouverture zur Eſther.
Das Dettinger Te Deum.

Zweyter Theil.

Ouverture zum Tamerlan; und Todtenmarſch in Saul.
Stücke aus der Begräbnißmotette:

When the ear heard him.
He delivered the poor that cried.
His body is buried in peace.

Gloria Patri, aus dem Jubilate.

Dritter Theil.

Arie und Chor aus der Eſther.
Erſtes groſſes Concert.
Chor aus dem Saul.
Viertes Hornconcert.
Motette: „Singt dem Herrn alle Welt."
Chor aus Iſrael in Aegypten.
Krönungsmotette.

Einlei-

Einleitung.

Die drey bisherigen musikalischen Aufführungen hatten den größten Beyfall aller Anwesenden erhalten; man sprach überall von ihnen; man lobte sie überall; und dieß veranlaßte bey allen Liebhabern der Musik und glänzender Schauspiele, die nicht zugegen gewesen waren, den sehnlichen Wunsch, von einer so denkwürdigen Sache aus eigner sinnlicher Ueberzeugung urtheilen und reden zu können. Aber auch die, welche diese Aufführungen schon gehört hatten, wünschten eben so sehnlich, daß sie wiederholt werden möchten. Zum Glück für alle trafen die Wünsche Ihrer Majestäten mit den Wünschen ihrer Unterthanen überein; und da das Gerüste noch stand, und die Gesellschaft der Musiker sich noch nicht zerstreut hatte, so veranstaltete man noch zwey Anlässe mehr, Händel's wundervolle Größe zu zeigen, und die Wünsche des Publikums zu befriedigen.

Am Montage, den letzten May, wurden diese beyden auf königlichen Befehl zu haltenden Concerte auf ähnliche Art, wie die drey ersten, in den öffentlichen Zeitungen angekündigt *), und auf den 3ten und 5ten Junius angesetzt.

Erfahrung war auch hier die beste Lehrmeisterinn gewesen. Jede kleine Verlegenheit, jedes unerwartete Hinderniß, welche denen, die vor die Abtey kamen, oder hinein wollten, die geringste Beschwerde oder Ungemächlichkeit verursacht hatten, waren itzt durch die weise getroffenen Maaßregeln der Direktoren und ihrer Gehülfen so völlig aus dem Wege geräumt, daß vielleicht noch niemals eine so zahlreiche Gesellschaft mit solcher Leichtigkeit zusammen gekommen ist.

Obgleich die an dem ersten Tage der Gedächtnißfeyer in der Abtey aufgeführten Stücke so herrlich ausgeführt wurden, und allgemeinen Beyfall erhielten; so waren doch, auf besondres Verlangen Sr. Majestät, einige Aenderungen und Zusätze zu machen; und man setzte daher auf den Mittwoch eine öffentliche Probe an, bey welcher an die achthundert Personen zugegen waren, die eine halbe Guinee für den Einlaß bezahlten, und dadurch die zu mildthätigen Absichten bestimmte Einnahme beträchtlich vermehrten.

Die Ordnung, in welcher dießmal die Stücke aufgeführt wurden, war folgende:

*) Im Original sind auch hier diese Ankündigungen der Kürze wegen ausgelassen. E.

Erſter Theil.

Ouvertüre zur Eſther. 1722.
Das Dettinger Te Deum. 1743.

Von dieſer vortrefflichen Kompoſition brauche ich nichts weiter zu ſagen, als was ich in der Nachricht von dem erſten der vorigen drey Concerte ſchon davon geſagt habe; außer, daß die Genauigkeit der Aufführung und die Größe der Wirkung dießmal noch mehreres ſich verdiente.

Zweyter Theil.

Ouvertüre zum Tamerlan.

Verfertigt im Jahr 1724.

Mit dem Todtenmarſch im Saul. 1740.

„When the ear heard him," &c.
„Welches Ohr ihn hörte," u. ſ. f.
„He delivered the poor that cried" &c.
„Er errettete den Armen, der da ſchrie" u. ſ. f.
„His body is buried in peace" &c.
„Er iſt im Frieden begraben" u. ſ. f.
„Gloria Patri, aus dem Jubilate, 1719.

} Begräbnißmotette, Verfertigt 1737.

Die einzige Veränderung, die mit dieſem Theile der heutigen Aufführung gemacht wurde, beſtand darin, daß man die beyden erſten Sätze der Ouvertüre zum Tamerlan, anſtatt des erſten Satzes der Ouvertüre zum Saul, ſpielte, welches ſehr zweckmäßig war, und eine herrliche Wirkung that. Der Anfang der Ouvertüre zum Tamerlan iſt ſchon an ſich ungemein majeſtätiſch, und die nachdrucksvolle Art, womit alle Stimmen dießmal

mal verſtärkt waren, vermehrte ſeine Würde und Wichtigkeit. Die Fuge, welche ein ausgezeichnetes, lebhaftes und munteres Thema hat, iſt ſo regelmäßig und ſinnreich bearbeitet, daß man dieß Thema beſtändig in einer oder der andern Stimme hört. Denn ſelbſt da, wo die Hoboen ſich ſelbſt überlaſſen bleiben, entſtehen die ihnen zugetheilten Satzgänge entweder aus dem Thema des Stücks, oder aus deſſen Umkehrung. Sie war in der Aufführung ſehr gedrungen; wurde zweymal mit aller Genauigkeit weniger ausgeſuchter Virtuoſen geſpielt; und da ſie aus einem Mollton gieng, und eine ſehr lebhafte Taktbewegung hatte, ſo trug ſie ſehr viel dazu bey, ſowohl die angenehme Fülle der Harmonie deſto mehr ins Licht zu ſetzen, als der feyerlichen und langſamen Bewegung des darauf folgenden Todtenmarſches deſto mehr Würde zu ertheilen.

Dritter Theil.

Arie und Chor aus der Eſther.

Verfertigt im Jahr 1720. *)

Arie.

Jehovah crown'd with glory bright,
Surrounded with eternal light,
Whoſe miniſters are flames of fire,
Ariſe, and execute thine ire! **)

O Gott! bekrönt mit Herrlichkeit!
Mit ewig hellem Glanz umgeben!
Deß Diener Feuerflammen ſind!
Erwach', und zeige deinen Eifer!

*) Obgleich dieß Oratorium ſchon im Jahr 1720, für den Herzog von Chandos, zu Cannons, geſchrieben war, ſo wurde es doch erſt im May, 1732, öffentlich, zehn Abende hinter einander, aufgeführt.

**) Dieſe Arie iſt mehr als bloße Nachahmung folgender Verſe in dem letzten Chor des zweyten Akts von Racine's Eſther:

O Dieu, que la gloire couronne,
Dieu, que la lumiere environne,
Qui volez ſur l'aile des vents, —
Donne à ton nom la victoire!

Chor.

He comes, he comes, to end our woes,
And pour his vengeance on our foes.
Earth trembles, lofty mountains nod;
Jacob arise to meet thy God!
He comes, etc. *)

Er kommt, er kommt, und endet unſer Leid,
Und ſchüttet ſeinen Zorn auf unſre Feinde.
Die Erde bebt, der Berge Gipfel wanken;
Auf, Iſrael, begegne deinem Gott!
Er kommt, u. ſ. f.

Die Anrufung der Gottheit in der Arie ſowohl, als ihre Ankündigung in dem folgenden Chor, ſind in einer ſo ganz eignen erhabnen Schreibart geſetzt, daß man ſie nicht ohne etwas mehr als gewöhnlicher Anerkennung ihrer Vortrefflichkeit übergehen darf.

Die Eröffnung dieſer Scene in dem erſten geiſtlichen Drama, welches Händel in Muſik ſetzte, verräth überall ein großes und erhabnes Genie. Er war itzt ſechs und dreyßig Jahr alt, hatte für die größten Virtuoſen jeder Art in Europa geſchrieben, und ſein Geſchmack war nun reif und gebildet genug, ohne daß dadurch ſein Feuer und ſein Enthuſiasmus das mindeſte verloren hatte. Und dieſer Chor ſcheint wegen noch ganz andrer Vorzüge Bewunderung zu verdienen, als die meiſten Chöre ſeiner Oratorien, die wir wegen der darin herrſchenden Kenntniß, Erfindung, Kunſt der Fuge, oder Fülle der Harmonie bewundern; denn der gegenwärtige Chor hat alles Feuer, und alle Lebhaftigkeit einer wahrhaftig dramatiſchen Kompoſition. Und die beſtändige Beredſamkeit der Inſtrumente kommt dem Ausdrucke der Worte aufs herrlichſte zu Hülfe.

Die Begleitungen ſind wirklich ſo voll und ſo vollſtändig, daß ſie früher als die Stimmen geſchrieben zu ſeyn ſcheinen, die größtentheils im bloßen Kontrapunkt geſetzt ſind, und eine ſo einfache Grundharmonie enthalten, daß ein Klavierſpieler ſie mit der rechten Hand in Akkorden greifen, und den Baß dazu ſpielen könnte. Es iſt weder Fuge noch Nachahmung in dieſem Chor angebracht, außer in einigen wenigen Takten bey den Worten: „to end our woes — And pour his vengeance on our foes.“ — Die dritte Zeile

*) Arme toi, vierne nous defendre,
Defends toi qu'autrefois la mer te vit defendre!
Que les mechans apprennent aujourd' hui
A craindre ta colère!

Ich habe nie gewiß erfahren können, wer die engliſchen Verſe zu dieſem Oratorium geſchrieben hat. Nach dem Zeugniſſe des Verfaſſers der *Bibliotheque Britannique* T. XV. 1740, hielt man Pope und Arbuthnot für Verfaſſer deſſelben. Wer es aber auch geſchrieben haben mag, ſo findet ſich unſtreitig in vielen Verſen mehre Poeſie.

Zeile aber: „Earth trembles“ &c. iſt von einem erhabnen Ausdruck und Effekt, der, da es das erſtemal war, daß ich dieſe Kompoſition aufführen hörte, mit außerordentlicher Kraft auf mich wirkte.

Da vielleicht einige von meinen Leſern einige Umſtände zu wiſſen wünſchen, welche die Geſchichte dieſes allererſten Oratorium's betreffen, von denen ich ſchon einige in Händel's Lebensbeſchreibung angeführet habe; ſo haben mir Dr. Randal, Profeſſor der Muſik zu Cambridge, und Herr Barrow, der gleichfalls an der erſten Vorſtellung deſſelben mit Theil hatte, folgende Nachrichten davon mitgetheilt.

Bey der erſten dramatiſchen Vorſtellung der Eſther, in dem Hauſe des Herrn Bernard Gates, Lehrers der Kinder von der königlichen Kapelle, im Jahr 1731, waren die Rollen auf folgende Art vertheilt:

Eſther	Herr John (itzt Dr.) Randal.
Ahaſverus, und erſter Iſraelit	„ James Butler.
Haman	„ John Moore.
Mardochai, und junger Iſraelit	„ John Browne.
Iſraelitiſcher Prieſter	„ John Beard.
Harbonah	„ Price Cirvely.
Perſiſcher Kriegsmann, und zweyter Iſraelit	„ James Allen.
Iſraeliten und Hofleute	„ Samuel (hernach Dr.) Howard.
	„ Thomas Barrow.
	„ Robert Denham.

Bald hernach wurde dieß Oratorium von eben den Kindern in der Krone und dem Anker zweymal aufgeführt, auf Verlangen Huggins's Eſq. eines Mitgliedes dieſer Geſellſchaft und Ueberſetzers des im Jahr 1757 gedruckten Arioſto, der die Kleider dazu hergab. Händel ſelbſt war bey einer dieſer Vorſtellungen gegenwärtig, und da er der königlichen Prinzeſſinn, ſeiner Schülerinn, davon geſagt hatte, wünſchten Ihre Hoheit es in dem Opernhauſe auf dem Haymarket von eben den jungen Schauſpielern vorgeſtellt zu ſehen. Dr. Gibſon aber, damaliger Biſchof von London, wollte keine Erlaubniß dazu geben, es auf die Bühne zu bringen, ſelbſt nicht mit dem Buche in den Händen der Kinder. Händel brachte es aber doch im folgenden Jahr auf dieſe Schaubühne, mit Zuſätzen zu der Poeſie, von Humphreys; aber ohne Theaterſpiel, auf eben die Art, wie man ſeitdem allemal die Oratorien aufgeführt hat. Das von den Kindern vorgeſtellte Drama beſtand nur aus zwey Akten, und fieng mit dem Recitativ, 'Tis greater far, &c. an, ſo, wie es urſprünglich für den Herzog von Chandos geſetzt war.

Die erſten Oratorien, die zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in Italien aufgeführt wurden, waren geiſtliche Schauſpiele, oder theatraliſche Vorſtellungen; und Eſther

und Athalie wurden auf diſe Art in dem Kloſter von St. Cyr, in Frankreich aufgeführet. Es ſcheint an unſerm Hofe ein uralter Gebrauch geweſen zu ſeyn, die Kapellknaben zu dramatiſchen Vorſtellungen unter Anführung des Aufſehers der luſtbarkeiten (master of the revels) zu brauchen. Und aus dem Haushaltsbuche der Grafen von Northumberland ſieht man, daß man anfänglich eben dieſen Gebrauch von den Singſchülern ihrer Hauskapelle machte. Auch findet ſichs, daß die meiſten Maſqueraden (masks) von Ben Jonſon, die für die Königinn Eliſabeth und König Jakob den Erſten geſchrieben wurden, von den königlichen Kapellknaben aufgeführt ſind; und unter ſeinen Epigrammen iſt eine Grabſchrift auf S. P. einen Chorknaben der Königinn Eliſabeth, deſſen Talente zum vorſtellen, mehr als die zum Singen, geprieſen werden *).

Erſtes groſſes Concert.

Wenn das Beywort groß, womit man gewöhnlich ein vielſtimmiges Concert, für ein groſſes Orcheſter, bezeichnet, hier Erhabenheit und Würde hätte andeuten ſollen; ſo wäre es mit der äuſſerſten Schicklichkeit gebraucht. Denn ich erinnere mich keines Stücks dieſer

*) „Weep with me all you that read
This little ſtory:
And know, for whom a tear you ſhed,
Death's ſelf is ſorry."
'Twas a child that ſo did thrive
In grace and feature,
As heav'n and nature ſeem'd to ſtrive
Which own'd the creature.
Years he number'd ſcarce thirteen
When Fates turn'd cruel,
Yet three fill'd zodiacks had he been
The ſtage's jewel;
And did act, what now we moane
Old men ſo duely
As ſooth the *Parcae* thought him one,
He play'd ſo truely.
So by error to his fate
They all conſented;
But viewing him ſince, alas too late,
They have repented;
And have ſought to give new birth
In baſhful to ſleep him;
But, being ſo much too good for earth,
Heav'n vows to keep him.

Weint mit mir, die ihr ſie hört,
Die Klagegeſchichte;
Und wiſſt, für ihn, um den ihr weint,
Trauert ſelbſt der Tod mit.
Es war ein Kind, ſo anmuthvoll
An Geiſt und Zuge,
Daß Himmel und Natur, wem er
Gehörte, ſtritten.
Kaum dreyzehn Jahre zählt' er erſt,
Denn Neid der Parzen,
Und war nun ſeit drey Jahren ſchon,
Der Bühne Kleinod;
Und ſpielte, nun zum Gram für uns!
So wahr den Alten,
Daß wirklich ihn für einen Greis
Die Parzen hielten.
Von dieſem Wahn getäuſcht, erſahn
Sie ihn zum Sterben;
Itzt ſehn ſie ihn; und ach! zu ſpät
Bereut ſie ihr Irrthums:
Gern gäben ſie durch Zauberkunſt
Ihm Leben wieder;
Doch ihn, für dich Welt zu gut,
Behält der Himmel.

Ben Jonſon's Works, Fol. Edit. p. 38

dieſer Art, das edler und erhabener wäre; oder worin der Diskant und Baß der Tutti, oder der ſämmtlichen Stimmen, einen ſo verſchiednen und ausgezeichneten Charakter hätten; beyde dreiſt, und nicht nur unter einander, ſondern auch mit den Soloſätzen im Kontraſt, die gefällig und ſingbar ſind. Auch ſah ich nie ſo viel in ſo kurzer Zeit abgethan. Dieſer erſte Satz beſteht nur aus vier und dreyßig Takten; und doch ſcheint darin alles geſagt zu ſeyn; und wenn er gleich ſteif und übermüthig anfangt, ſo zerſchmilzt er doch zuletzt wieder in ſanften Ausdruck, und ſcheint da, wo er in den Mollton übergeht, Mattigkeit und Hinſterben auszudrücken.

Das Thema des folgenden Satzes iſt munter und angenehm. Und, wenn die erſte Violine eine Menge wiederholte Noten hat, wozu der Baß die Terzen ſpielt; ſo macht die zweyte Violine ſie durch das Scharfe und Schneidende der Quinten, die zu Sexten aufſteigen, und als Appoggiaturen, oder Geſchmacksnoten gebraucht ſind, intereſſant. In dem Adagio führen die beyden Oberſtimmen eine Melodie aus, die in der damaligen Schreibart der Singeduette geſetzt iſt, und zwar keine regelmäßige Fuge, aber doch eine Menge fugirter Nachahmungen enthält; und der Baß unterſtützt auf eine völlig Händeliſche, dreiſte, gelehrte und ſinnreiche Art das Thema der beyden erſten Takte, bald ſchlechthin, bald umgekehrt, mit großer Klarheit, Deutlichkeit und Stärke. Die Fuge hat ein leichtes, gefälliges Thema, und iſt vom Anfang bis zu Ende ſehr getreu beybehalten und durchgeführt, ohne fremde Einſchaltungen und Gänge, und in einer der Grundnote und ihrer Quinte beſtändig treuen Modulation. Nur der, welcher das Verdienſt und die Schwierigkeit dieſer Schreibart kennt, wird den Reichthum und die große Vorzüglichkeit unſers Komponiſten, ſo oft er eine Fuge bearbeitet, gehörig zu ſchätzen wiſſen. Das letzte Allegro, im geſchwinden Menuettempo, enthält viele angenehme und gefällige Stellen, beſonders in den Soloſätzen. Ich habe dieß Concert oft im Vaurhall, in Ranelagh, und an andern Orten, bald nach ſeiner Verfertigung durch ein damals für zahlreich gehaltenes Orcheſter ſehr gut aufführen hören; allein die Stärke, Würde und Eindringlichkeit, welche jede Stelle und jede Verbindung durch dieſes in ſeiner Art einzige Orcheſter erhielt, erneute und übertraf alles das Vergnügen, was es mir je vorher verſchaffte.

Chor im Saul.

Verfertigt im Jahr 1740.

Gird on thy ſword, thou man of might,
Purſue thy wanted fame;
Go on, be proſperous in fight,
Retrieve the Hebrew name.
Thy ſtrong right hand, with terror arm'd,
Shall thy obdurate foes diſarm,
While nations, by thy virtue charm'd,
Shall crowd to own thy righteous ſway.

Saiten-

Gürt

Gürt an dein Schwert, du Mann der Kraft,
Zieh voll gewohnten Muths;
Zeuch hin, ſey ſiegreich in der Schlacht,
Und rette Jakobs Ruhm!
Dein ſtarker Arm, den Schrecken rüſtet,
Verſcheucht empörter Feinde Drohn;
Bewundert drängt ſich eine Menge
Herbey, und jauchzet deiner Macht.

Dieſer Chor iſt ungemein feurig und lebhaft; und wie er, dem Sinn der Worte nach, beſtimmt iſt, einen Helden zum Kampfe zu wecken und anzufeuern; ſo ſchien er, in der Ausführung durch ein ſo zahlreiches Orcheſter, das laute, dringende Anliegen eines ganzen Volks auszudrücken. Die Stelle: „retrieve the Hebrew name!“ in der Mitte dieſes Chors, machte einen herrlichen Kontraſt mit der kunſtvollen und abſichtlichen Verwirrung des Anfangs; und die ungekünſtelte Einfachheit, womit die beyden letzten Zeilen, in einer Art von Canto Fermo, mit ungefähr ſechzig Tenorſtimmen, im Uniſono, vorgetragen wurden, that eine Wirkung, an die unſre Ohren gar nicht gewöhnt ſind. Die nachdrückliche Art, mit welcher dieß Thema, einzeln, von den andern Stimmen vorgetragen wurde, und das Sinnreiche der Begleitung, und die vereinte Kraft des ganzen Orcheſters, durchgehends von den Poſaunen verſtärkt, wo alle Stimmen und alle Inſtrumente in Arbeit waren, muß in der That nicht blos die unerfahrnen Liebhaber der Muſik, ſondern ſelbſt die geübteſten und erfahrenſten Tonkünſtler, die hier zugegen waren, in Erſtaunen geſetzt haben.

Viertes Hoboenconcert.*)

Alle die ſechs vortrefflichen Concerte, von welchen dieß eins iſt, machten mir in meiner Jugend ſo viel Vergnügen, daß ich mich itzt, da ich ſie in vielen Jahren nicht gehört hatte, nicht wenig freute, zwey davon in dem Verzeichniſſe der zur Gedächtnißfeyer gewählten Stücke zu finden; und noch mehr, da ich ſie wirklich hörte, und nun fand, daß ſie mir noch immer ſo lieb, als jemals, waren. Verſichern, daß ſie noch nie ſo gut, ſelbſt nicht unter der Anführung ihres Verfaſſers geſpielt wurden, wäre noch nicht viel geſagt, da ihm nie ein ſo zahlreiches und ſo wohl geordneres Orcheſter zu Gebote ſtand. Eine gute Aufführung vermag ſelbſt einer gewöhnlichen Muſik, Gewicht und Intereſſe zu verſchaffen; aber

Kom-

*) Während der Operndirektion der Königlichen Akademie fand man am Schluß der Schauſpielzeit die Einnahme reichlicher, als gewöhnlich, und opferte daher einen Abend zum Vortheil des Orcheſters auf. Und da man ein Concert zu dieſer Abſicht am zuträglichſten glaubte, ſo übernahm Dr. Arbuthnot die Direktion davon, und Händel verfertigte eine eigne Ouvertüre dazu. Dieſe war dieß vierte Hoboenconcert, welches jener Beſtimmung wegen den Namen einer Orcheſter-Ouvertüre erhielt.

Kompoſitionen, die ſo vortrefflich an ſich ſelbſt ſchon ſind, wie dieſe, ſo reich an Harmonie, Melodie und Kunſt, müſſen dadurch noch mehr erhöht und veredelt werden. Der Anfang dieſes vierten Hoboenconcerts iſt voll, kühn und belebt, in der Schreibart einer Ouvertüre. Der zweyte Satz hat ein überaus fließendes Fugenthema, und iſt durch eingemiſchte mannichfaltige Gänge noch mehr abgeändert und belebt. Der dritte Satz hat eine ſehr gefällige und ſangbare Melodie, im Menuettempo, alla caccia; ſo ganz im Styl des Waldhorns, daß er nur dieß Inſtrument zu fodern ſcheint. Der vierte Satz iſt eine kurze Fuge, im Mollton, mit Soloſätzen für die beyden Violinen. Das Finale iſt eine ſehr gefällige Menuet, mit einem Soloſatze für das Baſſon. Der ehemalige berühmte Fagottſpieler, Miller, pflegte ſich durch ſeinen Ton, und ſeine Manier, dieß Stück zu ſpielen, in öffentlichen Concerten viel Beyfall zu erwerben. Itzt wurde es mit vier und zwanzig Fagotten geſpielt, deren einſtimmige Wirkung in der That wundervoll war. Die Violoncelle mußten blos eine Nebenſtimme darin ſpielen, welches gleichfalls die beſte Wirkung that.

Und hier fodert es unumgängliche Gerechtigkeit und Wahrheitsliebe, zu bemerken, daß Herr Fiſher die Soloſätze dieſes Concerts für die Hoboe mit einem Geſchmack und Ausdruck ſpielte, der alle ſeine Zuhörer überzeugen mußte, daß ſein großes Talent nicht blos auf den Vortrag ſeiner eignen ſehr originalen und ſinnreichen Arbeiten eingeſchränkt iſt. Es ſcheint wirklich mit unter die Wunder dieſer Gedächtnißfeyer zu gehören, daß der liebliche und angenehme Ton ſeines einzigen Inſtruments das ſo große Gebäude vollkommen füllte, in welchem dieß treffliche Concert geſpielt wurde.

Ich habe mich bey demſelben deſto länger verweilt, weil es eins von den meiſterhafteſten und gefälligſten Händeliſchen Inſtrumentalſtücken iſt. Es war bey ſeinen Lebzeiten gewöhnlich, ſeine Kompoſitionen für die Violine für weit unbeträchtlicher zu halten, als die von Corelli und Geminiani; aber, meiner Meynung nach, ſehr mit Unrecht. Wenn dieſe beyden großen Meiſter das Griffbrett und das Genie ihres Inſtruments beſſer kannten, als Händel; ſo muß man doch auch dagegen einräumen, daß er unendlich mehr Feuer und Erfindung hatte, als einer von ihnen. Corelli war von Natur gefällig, ſymmetriſch und geſetzt; aber auch furchtſam. Geminiani war dreiſter, erfindriſcher und rhapſodiſcher; aber auch oft fehlerhaft im Rhythmus und in der Melodie. Seine Muſik hat wirklich ſo wenig Phraſeologie, daß ein angehender Tonkünſtler, der eine Mittelſtimme ſpielt, ſo bald er einmal heraus iſt, nie wieder hinein kommen kann. Dagegen iſt Corelli's Melodie ſo abgemeſſen, daß die Anzahl der Takte, gleich Verſefüßen, immer gleich und zuſammentreffend iſt; ſo, daß ein unerfahrner Spieler, der nur etwas Gehör beſitzt, wenn er heraus gekommen iſt, ohne viele Mühe ſich wieder zurechte finden kann.

Dieſe drey vortrefflichen Tonſetzer, die das Ohr der Engländer ſo lange ergötzt haben, unterſcheiden ſich unſtreitig durch ganz eigenthümlichen Styl und Charakter ihrer Kompoſi-

rienen, die einander durchaus unähnlich sind. Ohne Zweifel würden sie alle durch den Vortrag eines solchen Orchesters, wie dieses war, ungemein gewinnen; aber Händel doch ganz vorzüglich; weil die kühnen Ideen, die Massen der Harmonie, der Kontrast, und der nie erschöpfte Reichthum an Erfindung, wovon seine Werke so voll sind, eine stärkere Arbeit und Thätigkeit erfordern, um sich gehörig zu zeigen und zu entwickeln, als die sanften Melodien eines Corelli, oder die wilderen Ergießungen eines Geminiani.

Händel hat sein Spiel mit dem Orchester, und bringt es auf unzählige unerwartete Gänge, von denen Corelli und Geminiani nie den geringsten Begriff, nie das mindeste Bedürfniß hatte. Unstreitig erwarb er sich dadurch, daß er so lange für die Stimme und für die Oper schrieb, mehr Erfahrung und Kenntniß musikalischer Wirkungen, als einer von diesen beyden trefflichen Violinspielern; so, daß auch selbst, bey gleichem Genie, dieser Umstand für ihn den Ausschlag geben müßte. Händel sah wirklich immer, in seinen Partituren sowohl, als in seinem Orchester, auf die Vielheit; und nichts kann seine großen Gedanken vollkommen ausdrücken, als ein allmächtiges Chor von Musikern. Seine meisten Arbeiten gleichen unter den Händen einiger weniger Spieler und Sänger der Keule des Herkules, oder dem Bogen des Ulyß, in der Hand eines Zwerges.

Motette.

„O sing unto the Lord a new song," &c.
„Singt dem Herrn ein neues Lied," u. s. f.

Chor.

„The Lord shall reign for ever and ever," &c.
„Der Herr wird König seyn immer und ewiglich," u. s. f.

Beyde wurden mit eben der Genauigkeit vorgetragen, und mit eben der unablässigen Aufmerksamkeit, wie das erstemal, angehört; und mit der

Krönungs-Motette:

„Zadock the Priest, and Nathan the Prophet." &c.
„Zadock der Priester und Nathan der Prophet," u. s. f.

wurde diese herrliche Musik beschlossen, die, ungeachtet der Hinzukunft zweyer Concerte und zweyer Chöre, den Zuhörern so wenig zu lange dünkte, daß alle vielmehr ihr frühes Ende zu bedauern schienen. Und es wäre Undank, nicht zu gestehen, daß alle die dießmal hinzugekommenen Stücke so einsichtvoll gewählt waren, und so vortrefflich ausgeführt wurden, daß sie dem großen Tonkünstler die größte Ehre machten, der nicht nur zu dieser Feyerlichkeit Anlaß gab, sondern auch das festliche Mahl derselben selbst bereitete.

Händel's
Gedächtnißfeyer.

Fünfte Aufführung.
Der Meſſias.

Auf Befehl der Königinn Majeſtät.

In der Weſtmünſterabtey.

Sonnabends, den 5ten Jun., 1784.

Obgleich dieſe erhabne Kompoſition hier nur erſt vor acht Tagen ſo vollkommen und trefflich aufgeführt wurde, daß das Orcheſter keine vorläufige Probe zu deſſen Wiederholung brauchte; ſo würde man doch, theils um den Wünſchen mancher ſchüchternern und ſchwächlichen Muſikliebhaber zu willfahren, die ſich nicht gern in das vermuthlich ſehr große Gedränge bey der Aufführung ſelbſt wagen wollten, theils auch, um deſto mehr Einnahme zu milden Abſichten zu erhalten, ganz gewiß eine zweyte Probe auf den Freytag angeſetzt haben, wenn man daran nicht durch die Feyer des Geburtstages des Königs wäre verhindert worden. Denn es ließ ſich mit Gewißheit vorausſehen, daß an dieſem Tage die vornehmſten Perſonen des Orcheſters ſowohl als der Zuhörer Abhaltung haben würden.

Die bey dieſer fünften Gedächtnißfeyerlichkeit in der Abtey verſammelten Zuhörer waren, wie es ſchien, großentheils von höherm Range, als vorhin; und ob alſo gleich das Gedränge etwas geringer war, als bey der vorigen Aufführung dieſes Oratorium; ſo war doch das Ganze noch glänzender. Als Schauſpiel genommen, war es in der That ſo prächtig fürs Auge, und als muſikaliſche Aufführung betrachtet, ſo angenehm und ſüß fürs Gehör, daß es dem Seelenauge derer, die nicht zugegen waren, ſchwer fallen wird, ſich von dem Anblick, und dem Geiſtesohre, ſich von dem Schall, aus bloßer Beſchreibung einen hinlänglichen Begriff zu machen. Jeder Anweſende muß volle Beſchäftigung für die beyden Sinne gefunden haben, die uns das feinſte Vergnügen gewähren; denn Ohr und Auge nähren Verſtand und Geiſt mit ihren beſten Kenntniſſen.

In der Aufführung des Chors: „Lift up your heads, o ye gates,“ — „Macht die Thore weit,“ — wurde eine Veränderung gemacht, die hier erwähnt zu werden verdient. Das erſtemal wurden die abwechſelnden Halbchöre von allen zu jeder Stimme gehörigen Sängern; dießmal aber zur Erhöhung des Kontraſtes, nur von drey der vornehmſten Sänger bis ungefähr zum drey und dreyßigſten Takte geſungen, wo der ganze Chor, von jeder Seite des Orcheſter, mit allen Inſtrumenten vereint, ausbrach: „He is the King of Glory!“ — „Er iſt der König der Ehren!“ — Dieß that die herrlichſte Wirkung, und lockte verſchiednen Sängern Thränen ab. Und nach der vollen Zufriedenheit zu urtheilen, die ſich auf den Geſichtern aller Anweſenden zeigte, war dieſe Wirkung nicht unbedeutend, noch auf das bloße Orcheſter eingeſchränkt.

Ein

Eine andre neue und große Wirkung wurde dießmal in dem Hallelujah und in dem Schlußchore durch Anbringung der Poſaunen hervorgebracht, deren man ſich das vorigemal bey dieſen Chören nicht bediente.

Bey der erſten Aufführung des Meſſias äußerten Seine Majeſtät gegen den Grafen von Sandwich den Wunſch, das Hallelujah, dieſen erhabenſten von allen Chören, noch einmal zu hören; und der Lord gab dieſes gnädigſte Verlangen dem Orcheſter durch ein Zeichen mit ſeinem Anführerſtabe zu erkennen. Bey dieſer zweyten Aufführung geruhten Seine Majeſtät dieß Zeichen ſelbſt mit dem Textbuche in der rechten Hand zu geben, daß man nicht nur dieſen, ſondern auch den Schlußchor des letzten Theils wiederholen ſollte; zur großen Freude aller Seiner anweſenden beglückten Unterthanen. Und vielleicht waren noch nie die Unterthanen irgend eines Regenten ſo froh über die Folgen eines königlichen Befehls.

So endigte ſich die fünfte und letzte Begehung dieſer denkwürdigen Feyer; und ſo groß und vollkommen war das Vergnügen der Zuhörer, daß ſelbſt die, welche bey allen fünf Aufführungen zugegen geweſen waren, dieſen Schluß von allen gerade am meiſten zu bedauern ſchienen. Es iſt indeß noch Hoffnung da, daß in Zukunft ein Concert von ähnlicher Art alle Jahr unter dem Schutze Ihrer Majeſtäten und der nämlichen Direktoren, zum Beſten der muſikaliſchen Verſorgungsanſtalt werde errichtet werden. Der Entwurf dazu iſt noch nicht völlig zu Stande; ich habe aber Erlaubniß, hier zu ſagen, daß Ihre Majeſtäten gnädigſt geruhe haben, dieſe Geſellſchaft und milde Stiftung in ihren königlichen Schutz zu nehmen; daß die erhabnen und angeſehenen Männer, welche über die neuliche Gedächtnißfeyer eine ſo vortreffliche Aufſicht führten, der Anſtalt die Gnade erzeigen wollen, ſich ihrer als Ehrenpräſident und Vicepräſidenten dieſer Geſellſchaft beſonders anzunehmen; und daß man auf ein jährliches Concert, nach einem großen und ausgebreiteten Plane, denke, in welchem Stücke aus den Werken des unſterblichen Händel's, die ihr durch Zeit, Vernunft, Wiſſenſchaft und allgemeinen Beyfall geweiht ſind, auf die möglichſt vollkommenſte und glänzendſte Art ſollen aufgeführt werden.

Dieſe Nachricht kann vielleicht der Verzweiflung derjenigen Muſikliebhaber ein wenig Einhalt thun, die ſich einbildeten, daß die neulichen großen muſikaliſchen Aufführungen ein niemals wieder zu befriedigendes künſtliches Bedürfniß zur Folge haben würden, indem ſie die Zuſammenkunft jener günſtigen Umſtände, die ſolch eine Verſammlung und ſolch ein Orcheſter zuſammen brachten, jeder Wiedererlangung, oder ſelbſt der Macht des Zufalls für unerreichbar hielten.

Freylich haben die neulichen Concerte auf eine Zeitlang die Wirkung derer Orcheſter, die man immer für die beträchtlichſten zu halten pflegte, dergeſtalt verringert, daß viele von den Operiſten, nachdem ſie in der Abtey an den beyden Sonnabend-Vormitta-

gen

gen der Gedächtnißfeyer zugegen gewesen waren, des Abends glaubten, von ihren Brüdern wären die eine Hälfte nicht da, und die eine Hälfte schliefe.

Und wenn man gleich über die einzelne Vortrefflichkeit einzelner Stücke unter den Kompositionen jenes Tages sowohl, als über die Ausführung einzelner Personen nicht einerley Meynung seyn sollte; so kann doch die Wirkung und Vollkommenheit des Ganzen die Genauigkeit, womit dieser musikalische Phalanx sich bewegte, das Gewicht und die Würde, welches von ihm jeder Reihe von Tönen in der Melodie, und jeder Verbindung in der Harmonie ertheilt wurde, nur von der äußersten Unwissenheit, oder der völligsten Fühllosigkeit bestritten werden. Sollte es aber außerdem noch andre geben, die für eher in ihrem Geschmack, und für richtiger in ihren Urtheilen, als andre Leute gehalten seyn wollten, und abgeneigt wären, diesen Aufführungen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; so kann man sie getrost fragen, was denn gute Musik und guter musikalischer Vortrag ist, wenn das nicht so heißen soll, was diese Wirkungen hervorbrachte? Wenigstens müssen wir doch irgend ein höheres Ideal musikalischer Schönheit festsetzen, ehe wir Geschmack und Gefühl der unbarmherzigen Strenge grundloser Kunstrichter Preis geben, die nicht nur mit Aufrichtigkeit, Wahrheit und gutem Geschmack, sondern mit ihrem eignen Vergnügen im Streit zu seyn scheinen.

Da ich sehr begierig war, zu erfahren, was einsichtvolle Ausländer, und besonders Italiener, von diesen Concerten dächten, die an gute Musik in ihren Kirchen sowohl, als auf ihren Schaubühnen gewohnt sind, so wandte ich mich an den Grafen Benincasa, einen venezianischen Edelmann, der sich damals in London aufhielt, und bey der Aufführung des Messias in der Westmünsterabtey zugegen gewesen war, um von ihm zu hören, was ihm von der Größe und Schätzbarkeit dieses Orchesters, in Vergleichung mit irgend einem andern, dünkte, das er gehört, oder wovon Geschichte oder mündliche Sage das Andenken in seinem Vaterlande erhalten hätte. Da wir bey der ersten Unterredung darüber zu einer vollständigen Erörterung der Sache nicht Zeit hatten, so war Graf Benincasa so geneigt, mich mit seinem Urtheile darüber in einem Briefe zu beehren, wovon ich dem Publikum einen Auszug, auf seine mir vor seiner Abreise ertheilte Erlaubniß, vorlege. Und dieß Urtheil wird den Unternehmern und Ausführern dieses aus vordentlichen Entwurfs desto schmeichelhafter seyn, da der Graf ein vorzüglicher Kenner der Musik ist, und darüber mit einem Grade von Gefühl und Einsicht gehört, gelesen, nachgedacht und geschrieben hat*), der ihm selbst und der Kunst gleich große Ehre macht: **.)

„London,

*) Man sehe den Essai sur la Musique. T. III. Par. 1780. 4. worin viele Artikel über italienische Komponisten und Sänger vorkommen, die Graf Benincasa dem Herausgeber mittheilte, und die den wahren Geist des Geschmacks, des feinen Gefühls und inniger Begeisterung verrathen.

**) Das Original dieses Briefes war französisch.

„London, den 7. Jan. 1784.

„Mein wertheſter Herr und Freund,“

„Händels Gedächtnißfeyer, die zu London in den Monaten May und Junius „1784 begangen wurde, iſt einer von denen Vorfällen, die jeder Menſchenfreund zur Ehre „der Menſchheit auszeichnen und erheben muß. Zum Glück für Sie, mein Herr, ſcheint „mir der Freund der Menſchheit in dieſem Verſtande vorzüglich der Freund der Engländer „ſeyn zu müſſen. Ihrer großen und ſehr ehrwürdigen Nation iſt es vorzüglich eigen, Ideen „zu haben und auszuführen, die uns in das heroiſche Zeitalter durch ihre Erhabenheit, und „durch den feinen und erhabnen Sinn, den ſie verrathen, zurück verſetzen können.“

„Als wahrer Italiener, dem ſeine Empfindlichkeit zur Laſt iſt, wenn er ſich nicht „dadurch, daß er um ſich ſchreyet, ihrer zu entledigen vermag, kann ich es nicht verſchwei„gen, und Ihnen nicht genug ſagen, wie ſehr mich dieſe Idee gerührt hat, und wie ſehr „mir das majeſtätiſche Ganze ihrer Ausführung aufgefallen iſt.“

„Das Andenken eines der ausgezeichneteſten Meiſter in der göttlichen Kunſt der „Muſik, ob er gleich ein Ausländer war, auf dieſe Art verherrlichen; eines Mannes, der „das Verdienſt hatte, ein hier faſt völlig unbebautes Feld urbar zu machen, und in daſſelbe „unſterbliche Keime des Wiſſens und des Genies zu legen, dem aber die Zeit, und die von „der Natur jedem Erfinder geſetzten Gränzen nicht erlaubten, ſein Werk zu der Vollkom„menheit zu bringen, die man hernach um ſo viel leichter erreicht hat; dieß iſt eine von den „ehrenvollſten Denkwürdigkeiten einer Nation, die dem bloßen und ſtillen Verdienſte eines „berühmten Verſtorbenen eine ſo glänzende und ſo uneigennützige Gerechtigkeit widerfahren „läßt. Warum konnte ſein Schatten nicht ſein Bildniß umſchweben, und dieſes ſo ſchönen „Triumphs ſich freuen?“ *)

„Lange noch werde ich jenen Tempel vor Augen haben, der die Spitzen ſeines Ge„wölbes zum Himmel erhebt; jene zahlreiche Menge, die Auswahl der ſchönſten und reich„ſten Einwohner von der erſten Stadt in der Welt; den allemal ſehr intereſſanten Anblick „einer königlichen Familie, deren Schönheit alle Augen auf ſich zieht, und deren Huld „alle Herzen feſſelt; jenes ungemein große Orcheſter, deſſen Gleichen noch nie auf Erden „da war, und welches in ſeiner ſo einſichtvollen Anordnung vom Himmel herabzuſteigen „ſchien, gleich der Tonkunſt, die eine Tochter des Himmels iſt.“

„Vergebens biete ich alle Kraft meines Gedächtniſſes auf; es erinnert mich an „nichts ähnliches in allen Jahrbüchern der Fabel und Geſchichte. Vielleicht überträubte ein

*) Händels Bildniß war vorn am Orcheſter angebracht.

Herrn

„ein wildes Geräuſch von Trompeten, Pauken und Zithern die Gegenden von Babylon,
„als der einfältige König Nebukadnezar in ſeinem aſiatiſchen Pomp ſie durchzog; vielleicht
„ließ der groſſe König Salomon, der alles zu Tauſenden hatte, die Gewölbe des Tempels
„von der groſſen Menge ſeiner Kupferbleche, ſeiner wilden Pfeifen, und ehernen Triangel
„widerhallen.“

„Aber ich glaube wahrlich nicht, daß man jemals, ſo lange die Harmonie ihren
„Reichthum, ihre unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit gezeigt hat, fünfhundert fünf und zwan-
„zig Tonkünſtler hat zuſammenbringen können, deren erſtaunliche Anzahl der richtigſten,
„der vollkommenſten Ausführung nicht Abbruch gethan hätte.“

„Niemand iſt ſo gut, als Sie, mit der Geſchichte der italiäniſchen Muſik bekannt.
„Die groſſen Feſte der Höfe zu Florenz, zu Ferrara und Parma, in den beyden letzten
„Jahrhunderten, ſeit der Wiederherſtellung der Muſik, die Hofopernſchauplätze zu Neapel,
„können, in Anſehung der Menge nichts aufweiſen, was mit dem groſſen Schauſpiel in
„der Weſtminſterabtey zu vergleichen wäre.“

„Sie haben die Güte mich zu fragen, ob die Stadt Venedig, die ſchon ſeit ſo
„langer Zeit den Vorzug hat, Schauſpiele zu geben, die ſo ſonderbar, als ſie ſelbſt, ſind,
„und die von Seiten der Muſik die berühmteſte Stadt in Italien iſt, nicht vielleicht in den
„letztern Jahren ein Beyſpiel von ſolch einer Pracht gegeben habe, die der Händeliſchen
„Gedächtnißfeyer gleich käme.“

„Ich antworte Ihnen ſogleich ſehr zuverſichtlich: Nein! was die Menge der
„Tonkünſtler betrift. Ich bin überzeugt, daß nicht weniger, als beynahe eine Million
„von Einwohnern, und ſo viel Luxus in der Muſik, als in London herrſcht, dazu gehöre,
„um mehr als fünfhundert gute Muſiker zuſammen zu bringen. So groß nun auch das
„Talent der Italiener zur Muſik, ſo wahr und ſo natürlich es iſt, daß man ſich in Italien
„auf dieſe Kunſt beſſer, als anderswo, verſteht; ſo haben wir doch keine ſo volkreiche und
„begüterte Stadt, und es laſſen ſich daher in keiner ſo viele geſchickte Muſiker zuſammen
„bringen, wenn man ſie nicht aus mehrern Städten herbeyſchaft.“ *)

„Hier haben Sie indeß einige denkwürdige Vorfälle dieſer Art in Venedig.“

„Während des dortigen Aufenthalts Ihrer Kaiſerl. Hoheiten des Großfürſten und
„ſeiner Gemahlinn im Jahr 1782 gab ihnen die Republik prächtige Feſte, wovon man eine
„ſehr genaue und durch manche anderweitige Nationalumſtände ſehr intereſſante Beſchrei-
„bung

*) Wenn gleich an die fünfhundert Muſiker an der Aufführung des Meſſias, bey der Händeliſchen Gedächtnißfeyer, Theil nahmen; ſo iſt doch die muſikaliſche Macht in England gegenwärtig ſo groß, daß es noch eine eben ſo groſſe Anzahl für das andre Ende der Abtey hätte aufbringen können, mit einem Giardini, Bartholomon, Salomon, u. a. an ihrer Spitze.

„bung von einer engliſchen Dame hat, die ſich in Venedig aufhält. Unter andern wurde „auch eine Kantate von Herrn Martellari aus Neapel, Muſikmeiſter daſelbſt, von hun„dert Tonkünſtlern und Sängerinnen aufgeführt. An einem andern Abende gab man „ihnen Concert und Ball. Die Geſellſchaft der Muſiker, die alle in eine reiche Uniform „gekleidet waren, gieng über hundert hinaus; und das Feſt that eine ſehr ſchöne Wirkung.“

„Die merkwürdigſte Unternehmung aber, die ich den Umſtänden nach für eben „ſo einzig halte, als die zu ſonden in Rückſicht auf die Menge, iſt das Feſt, welches man „Sr. Maj. dem Kaiſer auf ſeiner erſten Reiſe nach Italien gab.“

„Man nahm aus vier Konſervatorien oder Muſikſchulen, alle Mädchen, die im „Stande waren, irgend eine Singeſtimme oder Inſtrumentalparthie zu übernehmen. Herr „Bertoni, ein ſehr bekannter venetianiſcher Kapellmeiſter, ſetzte bey dieſer Gelegenheit eine „eigne Kantate; und man ſah in dem ſehr groſſen Saale des Pallaſtes Reizonico ein „Orcheſter von hundert und zwanzig Mädchen in anſtändiger und hübſcher Uniform. Alle „Arten von Inſtrumenten, alle Singerollen, ſelbſt der Contrabaß und die Blasinſtru„mente, die Alte und Tenore, alle wurden von den jungen Händen und Kehlen der Mäd„chen ausgeführt; und es war unter ihnen ſonſt keine Mannsperſon, als der Kapellmeiſter, „der blos anführte. — Freylich ſind das lange noch keine fünfhundert; aber wie ſehr ver„gröſſert doch auch das Verhältniß, welches aus der Sonderbarkeit und aus der Schwie„rigkeit ſo vieler Perſonen des andern Geſchlechts entſteht, den Betrag der Anzahl? Zwan„zig Goldſtücke können mehr werth ſeyn, als hundert Silbermünzen; und in dem gegen„wärtigen Falle findet ſich, ſo zu reden, ein Unterſchied des Metalls, der vielleicht beyde „Summen gleich macht. Unter uns, mein Herr, werden Sie zugeben müſſen, daß hun„dert Mädchen es in der Muſik gar wohl mit fünfhundert Mannsperſonen aufnehmen kön„nen. Dazu kommt noch, daß ſie ſehr gut mit einander zuſammenſtimmten, welches bey „ihrer Lebhaftigkeit, bey der Unbekanntſchaft mit einander, und bey den unter ihnen ge„wöhnlichen kleinen Kabalen, und bey der gegenſeitigen Eiferſucht der Konſervatorien auf „einander, deſtomehr zu verwundern iſt.“

„Dieß, mein theuerſter Herr und Freund, iſt alles, was mir gleich auf der „Stelle zur Beantwortung Ihrer Fragen eingefallen iſt. Aber da ich nicht an Ort und „Stelle bin, und Sie mir nicht Zeit laſſen wollten, hierüber umſtändlicher zu ſchreiben, ſo „ſtehe ich auch nicht für die gröſte Genauigkeit der angeführten Umſtände.“

„Mit dem gröſten Vergnügen ergreife ich dieſe Gelegenheit, Ihnen, wenn gleich „nur ſehr unvollkommen, meine Hochachtung für ihre perſönlichen Verdienſte, meine Ver„ehrung gegen Ihre ſo richtigen und ausgebreiteten Einſichten, und, erlauben Sie mir „hinzuzuſetzen, auch meine Dankbarkeit für Ihren aufgeklärten Eifer an den Tag zu legen, „der ſo viel Licht und ſo viel Philoſophie über die Geſchichte der Muſik verbreiten hat, dieſer

„ie verſiegenden Quelle des Vergnügens und der Empfindung, welche die wohlthätige „Gottheit den Sterblichen eröffnet hat.“

„Ich habe die Ehre, zu ſeyn,

„Ihr gehorſamſter Diener und Freund,“
Graf Benincaſa.

Berechnung der Einnahme

für die fünf muſikaliſchen Aufführungen der Händeliſchen Gedächtnißfeyer.

	Pfund.	Sch.	Pence.
Einnahme des erſten Tages, in der Weſtmünſterabtey, Mittwochs, den 26. May, 1784	2966	5	—
Zweytes Concert, im Pantheon, Donnerſtags, den 27. May	1690	10	—
Drittes Concert, in der Abtey, Sonnabends, den 29. May	2626	1	—
Viertes Concert, ebendaſelbſt, Donnerſtags, den 3. Jun.	1603	7	—
Fünftes Concert, ebendaſelbſt, Sonnabends, den 5. Jun.	2117	17	—
Bey den drey Proben, in der Weſtmünſterabtey und im Pantheon	944	17	10
Gnädigſtes Geſchenk Sr. Majeſtät	525	—	—
Verkauf der Textbücher.	164	15	—

Sämtliche Einnahme, 12736 Pfund, 12 Sch. 10 P.

Berech-

Berechnung der Ausgaben
für gehabte Kosten und milde Stiftungen.

	Pfund.	Schil.	Pence.
An Herrn James Wyatt, für Baukosten in der Abtey und im Pantheon	1969	12	—
Herrn Afhley zur Bezahlung des Orchesters ꝛc.	1976	17	—
Miethe und Erleuchtung des Pantheon	156	16	—
Für die Anzeigen in den Zeitungen	236	19	—
Druck der Textbücher	289	2	—
Thürsteher	103	1	6
Für den Gebrauch der Orgel	100	—	—
Ober- und Unterbediente der Polizey	100	5	—
Geschenke und Trinkgelder	167	5	—
Für die Kupferstiche der Billete und Marken, Prägen der Medaille, Zeichnungen, Wachen, Instrumententräger, und andre kleine Ausgaben	351	8	10
An die Versorgungsanstalt für abgelebte Tonkünstler	6000	—	—
An das Westmünster-Hospital	1000	—	—
An Redmond Simpson, Unterzahlmeister, zur Bestreitung nachherigen Zahlungen.	256	6	6

Sämtliche Ausgabe, salvo errore calc. 12736 Pf. 12 Sch. 10. P.

Redmond Simpson *)

*) Sir Martin Williams Wynn übernahm das lästige und mühsame Amt eines Zahlmeisters, und unterzog sich dadurch, ex officio, der Einnahme und Ausgabe solcher Summen, die vielfach und beträchtlich genug gewesen wären, die Verdienste eines ansehnlichen Handlungshauses zu beschäftigen. Sehr behülflich war ihm dabey der Eifer, der Fleiß und die arithmetische Geschicklichkeit des Herrn Simpson, eines vieljährigen Tonkünstlers, der sich sowohl durch seine Fähigkeiten und Rechtschaffenheit, als durch die Thätigkeit auszeichnet, womit er das Beste der musikalischen Versorgungsanstalt und die Ehre seiner Kunst zu befördern gewohnt ist.

Anhang.

Die Summen, die in ſo kurzer Zeit durch die Arbeiten eines einzigen Komponiſten, ſo lange nach ſeinem Abſterben und nach dem Tode faſt aller ſeiner perſönlichen Freunde und Bekannten, deren Partheylichkeit vielleicht dazu hätte beytragen können, aufgebracht ſind, müſſen unter die Wunderkräfte der neuern Muſik gerechnet werden.

Und da der groſſe Antheil an der bey dieſer Feyerlichkeit gehobenen Einnahme, welcher der Verſorgungsanſtalt für abgelebte Tonkünſtler und deren Familien zugefallen iſt, die Neugier mancher Leſer in Anſehung der eigentlichen Beſchaffenheit, des Umfangs und Nutzens dieſer Anſtalt und ihres Anſpruchs auf eine ſo vorzügliche Milde, rege machen könnte; ſo will ich hier einen Auszug aus der Verfaſſung und den Grundgeſetzen dieſer Geſellſchaft mittheilen, und dieſelbe mit einigen Betrachtungen über ihren nachmaligen Wohlſtand und Nutzen begleiten.

Auszug aus den Geſetzen und Schlüſſen der Verſorgungsanſtalt für abgelebte Tonkünſtler und deren Familien.

„Den 6ten May 1738."

„Nachdem zu Anfange vorigen Monats eine Unterzeichnung zur Errichtung eines Fonds zum Behuf abgelebter Muſiker, oder ihrer Familien, eröffnet wurde, mit der es ſchon einen ſehr guten Fortgang gehabt hatte; ſo hielten die Unterzeichner zwey allgemeine Verſammlungen, um ſich in eine förmliche Geſellſchaft, unter dem Namen der muſikaliſchen Societät, zu vereinigen, erwählten zwölf Vorſteher für das ietzlaufende Jahr, und ſetzten folgende Punkte unter einander feſt:

I. „Daß

I. „Daß jeder Unterzeichner zu dieſer Anſtalt wenigſtens eine halbe Krone vierteljährig beytragen ſolle, wovon der erſte Beytrag um bevorſtehende Johannis entrichtet werden ſolle *)."

II. „Daß jährlich, am Sonntage vor Johannis, eine allgemeine Verſammlung der Mitglieder, zur Durchſicht der Rechnungen, und zur Wahl der zwölf Vorſteher durchs Ballotement, gehalten werden ſolle; und daß beſagte Vorſteher, oder ihrer fünfe beyſammen, bevollmächtigt ſeyn ſollen, alles für dieſe Anſtalt aufgebrachte Geld einzuheben, welches ſie, ſo bald möglich, an den Banquier, Herrn Andreas Drummond, auf Rechnung und zum Gebrauch dieſer Societät auszuzahlen haben, um ſo lange in ſeinen Händen zu bleiben, bis die Summe davon beträchtlich genug iſt, in irgend einem vom Parlement garantirten Fond auf Zinſen belegt zu werden."

III. „Daß gedachte Vorſteher insgeſamt, oder fünfe von ihnen, berechtigt ſeyn ſollen, von Hrn. Andreas Drummond ſo viel Geld zu ziehen, als ſie für dieſe Anſtalt brauchen, und, mit den von der Geſellſchaft für gut befundnen Einſchränkungen, damit zu ſchalten, worüber ſie jedoch genaue Rechnung führen, und ſolche jedem Unterzeichner auf Verlangen vorlegen müßten."

IV. „Niemand ſoll, weder für ſich, noch für ſeine Familie, irgend eine Unterſtützung aus dieſer Kaſſe erhalten, der nicht Muſiker, und Unterzeichner zu dieſer Anſtalt, wenigſtens ein Jahr lang, geweſen iſt; und hat derſelbe einem von zehn Unterzeichnern, die keine Vorſteher ſind unterſchriebnen Beglaubigungsſchein vorzuzeigen, daß er ein ordentliches Mitglied iſt, ehe er aus gedachter Kaſſe eine Unterſtützung erhalten kann."

V. „Wer keine Familie hat, ſoll aus dieſer Kaſſe nicht mehr, als zehn Schillinge die Woche, erhalten, ausgenommen in Krankheiten noch einen Zuſchuß für Pflege und Arzneyen, nach dem Gutbefinden der jedesmaligen Vorſteher.

VI. „Eine wöchentliche Hülfe, nicht über ſieben Schillinge, ſoll denen Witwen der unterzeichnenden Tonkünſtler gereicht werden, die wirklich hülfsbedürftig ſind; dieſe ſoll aber aufhören, ſo bald ſie wieder heyrathen.

VII

*) Im Jahr 1765 wurde ein jährlicher Zuſchuß von zwanzig Schillingen, anſtatt zehn, von allen neuen Mitgliedern erfodert; und die alten wurden faſt einmüthig darüber einig, das nämliche zu bezahlen.

VII. „Auch wird man ſich der Kinder von den Mitgliedern dieſer Anſtalt annehmen, die keine anderweitige Unterſtützung genießen.“

VIII. „Ein Zuſchuß, nicht über fünf Pfund, ſoll zum Begräbniß eines unterzeichneten Muſikers hergegeben werden, wenn er ohne hinreichenden Nachlaß ſtirbt, um die Koſten einer anſtändigen Beerdigung zu beſtreiten, mit der Bedingung, daß er bis zur Zeit ſeines Todes ein Mitglied dieſer Geſellſchaft geweſen ſeyn muß.

IX. „Um die Gelder gehörig zu vertheilen und anzuwenden, ſollen die Vorſteher den erſten Sonntag jedes Monats ſich an irgend einem von ihnen beſtimmten Orte verſammeln; und bey dieſen Verſammlungen ſollen ſie Freyheit haben, ſolche Perſonen zu Mitgliedern aufzunehmen, bey denen es nicht wahrſcheinlich iſt, daß ſie der Kaſſe bald zur Laſt fallen werden; und nur die ſollen zur Unterzeichnung zugelaſſen werden, die von gedachten Vorſtehern, oder durch die Mehrheit ihrer Stimmen, dazu würdig befunden ſind.“

X. „Bey dieſen Verſammlungen der Vorſteher beſtreiten ſie ſelbſt die Koſten, wozu aus der Kaſſe nichts hergegeben wird.

XI. „Alle Mitglieder, welche Muſiker ſind, müſſen ihre Beyträge an die Vorſteher an einem dieſer monatlichen Verſammlungstage bezahlen oder bezahlen laſſen; und außerdem ſoll Jemand mit einem jährlichen Gehalte von fünf Pfund *) dazu beſtellt werden, die Beyträge derer einzuſammeln, die keine Muſiker ſind.“

XII. „Sollte Jemand die Bezahlung ſeines Beytrages drey Vierteljahre lang verſäumen; ſo wird er und ſeine Familie auf immer von allem Genuß einer Unterſtützung aus dieſer Kaſſe ausgeſchloſſen.“

XIII. „Die Vorſteher ſollen verbunden ſeyn, die ſämtlichen Mitglieder der Geſellſchaft jedesmal zuſammen zu berufen, ſo oft zwanzig Mitglieder es verlangen.“

XIV. „In allen den Fällen, worüber in den vorhergehenden Artikeln nichts feſtgeſetzt iſt, ſollen die jedesmaligen Vorſteher das Recht haben, nach ihren von Zeit zu Zeit nöthig befundenen Einrichtungen zu verfahren. Nur müſſen ſie alle ſolche Einrichtungen und Anordnungen bey der nächſten allgemeinen Verſammlung vorlegen, um ſie von den ſämtlichen Mitgliedern beſtätigen zu laſſen.“ *). —

Im

*) Das Jahrgehalt des Einſammlers wurde im Jahr 1791 auf 20 Pfund erhöht.

*) Da zu Anfange der Geſellſchaft die ſtrengſte Oekonomie nothwendig erfordert wurde; ſo waren dieſe Grundgeſetze, ſo ſparſam und eingeſchränkt ſie ſich auch ſchienen mögen, vielleicht die beſten, die damals zu erdenken waren; ihr aber, da das Kapital des Fonds ſo beträchtlich, und die Hoffnung für die Zukunft ſo vielverſprechend geworden iſt, bedürfen ſie allerdings einiger Durchſicht und Ausdehnung.

Im Jahr 1739 gieng man einen Vergleich mit der Innung der Söhne der Geiſtlichkeit ein, wodurch ſich die Geſellſchaft anheiſchig machte, ein aus ihren Mitgliedern ausgewähltes muſikaliſches Orcheſter zu den zwey jährlichen Aufführungen in der St. Pauls-kirche, gegen eine jährliche Vergütung von funfzig Pfund zu liefern; und dieſe Summe hat man ſeitdem beſtändig zu dem Fond geſchlagen, und zu wohlthätigen Abſichten verwandt.

Außer den zufälligen und ungewiſſen Einkünften von Unterzeichnungen und freywilligen Geſchenken, hat die Societät auch die Ehre gehabt, durch folgende Vermächtniſſe bedacht zu werden:

Im Jahr 1758 vermachte Herr Claudio Rojere, ein muſikaliſches Mitglied der Geſellſchaft zu dieſem Gebrauch	100	Pfund.
1760, Hr. Boys Waldron, gleichfalls	50	—
1781, Hr. James Mathias, Kaufmann und Ehrenmitglied der Geſellſchaft *)	50	—
Das beträchtlichſte Vermächtniß aber, welches die Societät jemals erhalten hat, war von ihrem groſſen Wohlthäter, Georg Friedrich Händel, nämlich	1000	—

Von dieſem Vermächtniſſe findet ſich folgende Nachricht in dem Protokoll der Geſellſchaft.

Den 17. Jun. 1759.

„Dr. Buſwell, ehemaliges Mitglied der königlichen Kapelle, und einer von den Rechnungsbeamten der Societät, meldete, daß zwölfhundert vier und funfzig Pfund Kapital, von den reducirten jährlichen Bankrenten, die itzt auf den Namen der Herren Thomas Wood, Peter Gillier und Chriſtian Reich, in den Büchern der Banco-Geſellſchaft von England ſtünden, an ſie von George Amyand, Eſq. abgeſchrieben wären, einem

*) Dieſer würdige Dilettante, der ein beſtändiger Wohlthäter dieſer Anſtalt, ſeit ihrer Stiftung bis zu ſeinem Tode war, trug nicht nur als Ehrenmitglied jährlich etwas gewiſſes dazu bey, ſondern machte ihr auch zum öftern gelegentliche Geldgeſchenke. — Die angenehme volle, ſanfte, und ausgedehnte Baßſtimme des Hrn. Mathias wird noch lange von ſeinen Freunden bedauert werden, beſonders aber von den Mitgliedern und Beſuchern des Concert zur Krone und zum Anker, die ſo lange und ſo angenehm dadurch ergötzt wurden.

einem von den Exekutoren des letzten Willens und Testamentes des verstorbenen Georg Friedrich Händel, Esq. zur völligen Entledigung und Abtragung des Vermächtnisses von Ein Tausend Pfund, welche besagter Georg Friedrich Händel, in einem Codicill seines letzten Willens der sogenannten Societät zur Versorgung abgelebter Tonkünstler und ihrer Familien vermacht hat, um davon auf die wohlthätigste Art zum Besten dieser milden Stiftung Gebrauch zu machen."

Durch diese Schenkungen; durch die vierteljährigen Beyträge der Mitglieder während der ersten Jahre nach der Stiftung, und nachher, als die doppelte Summe erforderlich war, durch ihre jährliche Bezahlung; durch Ehrenmitglieder; und durch Benefizconcerte vom 17ten Jun. 1739 bis zum 20sten Jun. 1784, ungerechnet die sechs tausend Pfund von der Direktion der Händelischen Gedächtnißfeyer, ist die Societät in dem Verlauf von fünf und vierzig Jahren in den Stand gesetzt, zwölftausend Pfund bey der Südsee-Kompanie zu drey Procent zu belegen, und an kranke und dürftige Brüder und ihre Familien 24,814 Pfund, 14 Sch. ½ auszuzahlen.

Und offenbar sind diese Summen auf die redlichste und zweckmäßigste Art vertheilt worden. Jedes bedürftige Mitglied erhielt:

	Pf.	Sch.	P.
Zu seinem Unterhalte, monatlich	2	2	—
Für eine Witwe	1	10	4
Für jedes verwaiste Kind	—	10	—
Für Schulgeld fünf- bis achtjähriger Kinder, vierteljährig	—	10	—
Acht- bis vierzehnjähriger	—	15	—
Zur Beerdigung eines verstorbenen Mitglieds.	5	—	—

Die Gesellschaft ist, von ihrer ersten Stiftung an, nicht nur von ihren verehrungswürdigen Mitgliedern, sondern auch vom ganzen Publikum, sehr unterstützt worden; denn es ergiebt sich, daß die niedrigste jährliche Summe, die in so vielen Jahren durch Unterzeichnungen und Benefizconcerte eingenommen wurde, über 400 Pfund betragen hat, außer im Jahr 1766, wo sie sich nur auf 134 Pfund belief; und die höchste Summe, wie in den Jahren 1782 und 1783, betrug über 1100 Pfund.

Von diesen Geldern sind die jährlichen Ausgaben, die ganz oder drey ersten Jahre nach der Stiftung ausgenommen, von 120 bis 866 Pfund, welche im Jahr 1769 ausgezahlt wurden.

Die

	Pf.	Sch.	P.
Die itzigen penſionirten Mitglieder der Geſellſchaft ſind ſieben kranke und abgelebte Perſonen, monatlich jede zu . . .	2	2	—
Acht und zwanzig Witwen, monatlich jede zu . . .	1	10	4
Elf Kinder, monatlich jedes zu . . .	—	10	—

Andere Witwen und Kinder haben nach Verhältniß ihrer Lage und Bedürfniße verſchiedne Penſionen; wozu überhaupt die Geſellſchaft, nebſt Zuſchuß für Schulgeld der Kinder von verſchiednem Alter gegenwärtig eine monatliche Auszahlung von 65 Pf. 16. Sch. 8 P. oder eine jährliche von 790 Pfund, leiſtet.

Bey den jährlichen Benefits ſind die vornehmſten muſikaliſchen Mitglieder dieſer Verſorgungsanſtalt, die nicht im Orcheſter beſchäftigt ſind, bey der Einnahme und dem Theaterdienſt angeſtellt. Denn alles wird von ihnen ſelbſt beſorgt, wie durch eine beſondre Committee for the Concert verordnet iſt. Und es ſcheint, daß keine milde Stiftung ſo ſehr allen Mißbräuchen, allen Unterſchleifen, oder aller Partheylichkeit könne entzogen, mit größerer Sorgfalt, Rechtſchaffenheit und Oekonomie verwaltet werden, oder ihre Einnahme ſo ſehr auf die Thätigkeit und Talente ihrer eignen Mitglieder gründen könne. Ein kleines Jahrgehalt für den Sekretär, und ein andres für den Einſammler der Beyträge ausgenommen, iſt gar kein eintägliches Amt bey dieſer Anſtalt; ſo, daß der ganze Ertrag der Beyträge und Benefits ganz rein, und frey von allem Abzuge iſt.

Herr Michael Chriſtian Feſting, und Doktor Morrice Green übernahmen die Direktion zur Zeit der Stiftung dieſer Geſellſchaft, und zwölf oder vierzehn Jahre hernach. Nach ihrem Abſterben wurden andre angeſehne Mitglieder, die bey den übrigen, ihrer Ehre und Rechtſchaffenheit wegen, in gutem Ruf ſtanden, dazu angeſetzt; und gegenwärtig wird durch die anſehnliche Vermehrung des Fonds von der Einnahme bey der neulichen Gedächtnißfeyer, ihr Kapital ein ernſthafter und wichtiger Gegenſtand, indem es ſich gegen 22,000 Pfund beläuft, welches bey der Südſee-Kompanie zu drey Procent belegt iſt, wodurch ihr ein jährliches Einkommen von 678 Pfund, außer den Benefits und Beyträgen, gewiß geworden iſt.

Der Platz alſo, der den Vorſtehern und Aſſiſtenten iſt vorgezeichnet worden, iſt vollkommen eben und angenehm. Das Vermögen, dem Elende und der Dürftigkeit abzuhelfen, den Hungrigen zu ſpeiſen, den Nackenden zu kleiden, und Alter und Krankheit zu erleichtern, iſt ihnen in die Hände gegeben, ohne die Mühe, für die Mittel dazu beſorgt zu ſeyn.

Da man in den Zeitungen einige nachtheilige Bemerkungen über die kleinen Vergeltungen gemacht hat, die von einigen Mitgliedern des Orchesters bey der Gedächtnißfeyer angenommen sind, zur Erkenntlichkeit für ihre vierzehn Tage bis drey Wochen hindurch gehabte Mühe und geleistete Dienste; so scheint hier der Ort zu seyn, sie wider die Vorwürfe der Habsucht oder Niederträchtigkeit, durch genaue Darstellung ihrer Lage und ihrer Dienste, zu rechtfertigen.

Es ist freylich sehr natürlich, daß die Wohlthäter und Freunde andrer milder Stiftungen, die anscheinende Partheylichkeit mit ungünstigem Auge betrachten, wodurch alle andre wohlthätige Anstalten von der Theilnehmung an diesen Vortheilen ausgeschlossen sind. Allein, eine nur flüchtige Erwägung der besondern Ansprüche dieser Societät wird vielleicht die Vernünftigen darüber beruhigen, wenn sie gleich den vorlauten Theil des Publikums nicht beschwichtigen sollte, in so fern sich beyde um die Verwendung der Vortheile, die durch ein ganz durch die Musik erzeugtes und gereiftes Unternehmen gemacht sind, bekümmern mögen.

Und es wird nöthig seyn, dergleichen Leute daran zu erinnern, daß das erste Augenmerk derer, die diese Feyerlichkeit entworfen, nicht die Aufbringung großer Geldsummen, sondern die Ehre der Tonkunst, und eines großen, vorzüglich beliebten Komponisten gewesen ist. Und sehr früh wären sie bey der ersten Dämmerung von Hoffnung, daß diese Idee jemals ausgeführt werden könne, gewesen, wenn einer von denen, die zuerst davon hörten, ihnen hätte versichern können, daß der Plan sich selbst unterstützen würde. Als Männer von Profession, und besonders die Mitglieder der musikalischen Versorgungsanstalt, sich willig finden ließen, dabey alle mögliche Hülfe zu leisten, und es nun möglich schien, daß die Ausgaben, so ansehnlich sie auch in jedem Betracht scheinen mußten, nicht nur durch die anzustellenden Concerte bestritten werden könnten, sondern, daß vielleicht noch etwas Ueberschuß da seyn würde; so konnte nichts natürlicher und vernünftiger seyn, als daß die Urheber dieses Unternehmens den Eifer der Musiker durch die Hoffnung, Wohlthäter ihrer wohleingerichteten Anstalt zu werden, noch mehr befeuerten.

Wenn man aber bedenkt, daß die Neugierde des Publikums während des Fortgangs dieser Unternehmung in dem Maaße gereizt wurde, in welchem sich der freywillige Diensteifer belebte, womit Tonkünstler von jedem Range ihre Beyhülfe unentgeltlich antrugen, so lange man noch vermuthete, daß die ganze Feyerlichkeit aus nicht mehr als

zwey

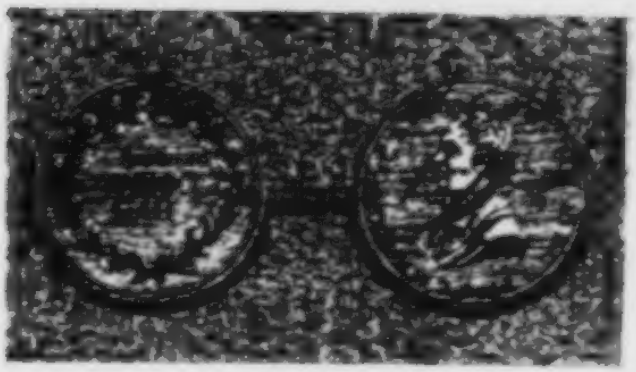
zwey muſikaliſchen Aufführungen an einem und eben dem Tage beſtehen würde; daß Muſik der Urſprung, Muſik die wirkende und die letzte Urſache der ganzen Feyerlichkeit war; und daß Künſtler oder Gelehrte von irgend einer andern Wiſſenſchaft, Kunſt oder Fakultät, von noch ſo überwiegendem Range und Nutzen, vielleicht das Publikum nicht ſo wirkſam hätten bewegen können, mit ſo ungewöhnlichem Aufwande irgend eine andre Art von öffentlicher Unterhaltung zu unterſtützen; ſo kann man es ſchwerlich mehr für unbillig erklären, daß Tonkünſtler es wünſchten, und daß ihre Gönner bereit waren, dieſem Wunſche zu willfahren, daß eine milde Stiftung, die einzig und allein zum Beſten ihrer bejahrten, kranken und dürftigen Brüder ſowohl, als ihrer gleich bedürftigen Weiber, Witwen, Kinder und Waiſen, geſtiftet war, vorzüglich durch den glücklichen Erfolg dieſer ſo denkwürdigen Feyerlichkeit gewinnen möchte.

Und in Rückſicht auf die Lage der Tonkünſtler überhaupt, die an dieſer Gedächtnißfeyer thätigen Antheil nahmen, läßt ſich mit der größten Wahrheit behaupten, daß kein vorzüglicher Meiſter unter ihnen die Aufführung mit beſorgen konnte, ohne der Ehre Händels und dem Wohl der Societät ein ſehr beträchtliches Opfer zu bringen. Selbſt die, welche bezahlt wurden, erhielten durchaus keine Entſchädigung für die vielägig- Verſäumung ihrer Scholaren und andrer Geſchäfte, um bey den öffentlichen und beſondern Proben ſowohl, als bey den Aufführungen ſelbſt, zugegen zu ſeyn. Diejenigen Muſiker, die für den Eingang alle fünfmal bezahlten, und deren es eine große Menge gaben, litten in der That den kleinſten Verluſt. Aber auch ihnen muß der Aufwand von fünf Guineen, und die viertägige Hintanſetzung ihrer Geſchäfte, zu ſolch einer Jahrszeit, einen beträchtlichen Unterſchied in ihren Umſtänden verurſacht haben.

Die würdigen und edeln Herren, welche die Unternehmung mit ihrer Direktion und ihrem Schutze beehren, boten ſehr weiſe und großmüthig ehrenvolle Erkenntlichkeiten aus, die in Anführerſtäben, Wahlzeiten, Medaillen, und Anſtalten für diejenigen beſtanden, welche, ohne am Orcheſter Theil zu nehmen, ſich bey dieſer Sache andermeitigen Bemühungen unterziehen wollten. Indeß gebührt auch ihnen die Gerechtigkeit, daß Händels Ehre, und das Beſte ihrer Lieblingsſocietät, ihren Eifer ſtärker ſpornte, als irgend eine andre Rückſicht. Und die gänzliche Uneigennützigkeit und Menſchenfreundlichkeit, womit die erſten Meiſter unter unſern Tonkünſtlern ſich für das Wohl der Anſtalt thätig bewieſen haben, ihre Mühe und ihre Verläugnung aller Vortheile, ſchon ſeit der erſten Stiftung derſelben, iſt deſto rühmlicher, da außer ihren vierteljährigen Beyträgen, ihre Gegenwart

bey den allgemeinen und monatlichen Versammlungen als Vorsteher, und dabey gemachte Aufwand, die unentgeldliche Beyhülfe ihrer Kunst in dem jährlichen Benefizconcerte für das Institut, und in dem für die Söhne der Geistlichkeit zum Besten der Societät, Opfer sind, deren sich keine andre Künstler rühmen können, blos zum Unterhalt und zur Hülfe ihrer unglücklichen Brüder und ihrer Familien; indem sie dadurch die Last, für ihre Bedürfnisse zu sorgen, von den Schultern des Publikums auf ihre eignen nehmen.

Abbildung, der auf Händel's Gedächtnißfeyer geprägten Denkmünze.



Inhalt.

	Seite
Abriß von Händel's Leben.	I.
Händel's muſikaliſcher Charakter.	XLVII.
Chronologiſches Verzeichniß ſeiner Werke.	XLVIII.

Händel's Gedächtnißfeyer.

	Seite
Einleitung.	3.
Verzeichniß der Direktoren und des Orcheſters.	— 13.
Erſte Aufführung, in der Weſtmünſterabtey.	— 19.
Zweyte Aufführung, im Pantheon.	— 35.
Dritte Aufführung, in der Weſtmünſterabtey.	— 57.
Vierte Aufführung, eben daſelbſt.	— 73.
Fünfte Aufführung, eben daſelbſt.	— 85.
Berechnung der Einnahme und Ausgaben für dieſe fünf Concerte.	— 92.
Anhang, über die Einrichtung und Verfaſſung der muſikaliſchen Verſorgungsanſtalt in London.	— 94.

G. F. Händel.

Von

Friedrich Chrysander.

Erster Band.

Dr. W. Cuntz.

1944. 33

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1858.

Das Recht der Uebersetzung bleibt vorbehalten.

An G. G. Gervinus.

Vom Leben Händel's überreiche ich hier den erſten Band, die Bildungsgeſchichte. Wie weit mein Händelbild dem Übrigen entſpricht, wird nun darauf an kommen. Aber der äußere Umriß, die Abgränzung des Stoffes dürfte ſo ziemlich Ihre Billigung haben. Denn Sie fanden es gerathen, ſtatt der Monographie über Händel, an der ich arbeitete, eine enger gefaßte Biographie herauszugeben und das übrige Material ſeiner Zeit für eine allgemeinere Geſchichte zu verwerthen; auch theilten Sie meine Hoffnung, ſo am erſten könne etwas Zeitgemäßes und für die Verbreitung Händel'ſcher Kunſt Förderliches gethan werden. Größere monographiſche Arbeiten dürften auch ſchwerlich einen ihrem Umfange entſprechenden Nutzen haben, da ſie ſo leicht verleiten die Geſchichte für den Helden zuzuſpitzen. An Beiſpielen fehlt es nicht. Die ſtreng hiſtoriſchen Beweiſe ſind nur da zu führen, wo die Geſchichte wirklich in voller Breite zur Sprache kommt, wo jeder Künſtler eine ſeiner inneren Bedeutung entſprechende Berückſichtigung findet; dann ſteigt die wahre Größe von ſelbſt empor. An einer derartigen Aufgabe

mich einmal zu versuchen, werden Arbeiten und Neigungen gleichmäßig antreiben, und meinen Sie nicht auch, daß für eine Geschichte der Musik in den drei letzten Jahrhunderten Palestrina der passende Anknüpfungspunkt wäre? — Hier aber habe ich es ausschließlich mit dem Leben, der Kunst, der historischen und künstlerischen Umgebung Händel's zu thun, und in diesen Dingen der Wahrheit auf den Grund zu gehen, war mein alleiniges Bestreben. Was Ihnen dabei an Vergleichungen, an Vor- und Rückblicken, an allgemein geschichtlichen Zügen begegnet, beurtheilen Sie gütigst als Fingerzeige, als Andeutungen der historischen Stellung, die nur dann ohne Schaden für das Verständniß noch gedrängter hätten gegeben werden können, wenn sich die geschichtlichen Untersuchungen der Tonkunst in einem weniger barbarischen Zustande befänden, als leider der Fall ist. Denn was ist Geschichte der Musik? Ein Trümmerhaufen, von dem neun Zehntel mit Staub bedeckt sind, das letzte Zehntel aber nach Geschmacksrücksichten unter den „Liebhabern" Obdach hat.

Meine Quellen sind immer an dem Orte sichtbar geworden wo sie in die Darstellung einfließen. Was ich über diejenigen Schriftsteller denke, welche ich als meine Vorgänger respectiren muß, habe ich zum Theil gesagt, zum Theil für mich behalten; durchweg mehr bestrebt ihre guten Nachrichten zusammenzuleiten, als ihre Fehler aufzuzählen, habe ich doch stellenweise, wo die Irrthümer wie trockene Holzscheite geschichtet lagen, nicht umhin können ein kleines Feuer zu unterhalten. Gedruckte Ausgaben der Händelwerke werden Sie nur sehr spärlich angeführt finden. Ich denke, wer mir eine gewissenhafte Untersuchung der Originalhandschriften zutraut, und das darf ich wohl bean-

ſprechen, wird mir eine beſtändige Verweiſung auf die vorhandenen Drucke gern erlaſſen; dadurch allein ſind einige hundert Noten geſpart. Wäre ich zu meiner Sicherſtellung gezwungen die Citate noch maſſenhafter zu geben, ſo würde das Gewicht der Noten den Text nur um ſo mehr belaſten, und da ich ohnehin mit Schwierigkeiten aller Art zu ringen hatte, dürfte ich nicht hoffen von der leicht verſtändlichen einfachen Haltung, der ich nachſtrebte, irgend etwas erreicht zu haben.

Vielleicht fällt Ihnen auf, daß ich das anonym erſchienene Büchlein Memoirs of the life of the late George Frederic Handel, London 1760. 8. von dem bisher nur ſo ebenhin die Rede war, bei jedem Schritte ſorgfältig zu Rathe gezogen habe. So überaus unvollkommen es auch iſt, beſitzt es doch weſentlich alle Vorzüge, die derartigen Berichten von Zeitgenoſſen eigen zu ſein pflegen. Der Verfaſſer — John Mainwaring, ein theologiſcher Gelehrter, damals 25 Jahre alt — that von ſeinem Eignen wenig mehr hinzu, als eine recht lebendige, etwas breitläufige Rede, er ſchrieb die über Händel's Leben bekannt gewordenen Nachrichten und die Anſichten über ſeine Kunſt ſo zuſammen, wie ſie dem England von 1760 verſtanden. Die abgerundeten, ausgebildeten, nicht ſelten ausgeſchmückten Geſchichten zeigen, wie vielfach Händel's Leben ſchon in mündlicher Erzählung umgelaufen war. Mainwaring's Schrift war durchaus kein Erzeugniß beſonderer Pietät, ſondern ein reines Buchhändlerunternehmen, das ſich nicht einmal Händel's ausſchließliche Verehrer als Käufer dachte, vielmehr die große Zahl derjenigen Engländer die ſich die Erſcheinung des ausländiſchen Tonmeiſters klar zu machen wünſchten. Wie merkwürdig ihnen dieſer Mann

vorkam, auch seinen Widersachern, können wir uns kaum noch lebendig genug vorstellen; hier will ich nur daran erinnern, daß von allen großen Musikern, die vor Händel lebten, keiner mehr als eine Leichenrede, ein akademisches Programm, ein Carmen, einen Nachruf in der Zeitung, ein Conterfei, einen Artikel im Lexikon davon brachte. Wirklich ist Mainwaring's Büchlein die erste Biographie irgend eines Tonkünstlers; auch in dieser Hinsicht, auch für die Würdigung der Musiker als geistig bedeutender Menschen war Händel's Erscheinung entscheidend. Für eine höhere Auffassung seines Wesens ist durch Mainwaring freilich nichts gethan, doch hat er in aller Unschuld manchen geistig und historisch bedeutsamen Zug bewahrt. So umstellt er den Händel von seiner Kindheit an mit einer Schaar treuer Freunde, die wie gute Engel überall da sind, wo es etwas zu bewachen, zu rathen, zu lenken giebt. Gute Freunde ergreifen die Partei des Sohnes gegen den alten Vater, wissen das Anerbieten des preußischen Hofes abzulehnen, rathen zu einem einstweiligen Aufenthalte in Hamburg, bringen ihn nach Italien, bereden ihn zu einer Carnevaloper, laden ihn nach England ein, führen ihn nach Hannover, und so weiter durch's ganze Leben; Orte, Zeiten, Personen wechseln, aber diese treue Schutzmannschaft ergänzt sich immer wieder und läuft nach und nach aus in die Bewunderung des ganzen England, der ganzen Welt. Zu einer solchen Auffassung kam Mainwaring nicht aus eignem Nachdenken, er gab die Erzählungen einfach in der Gestalt in welcher sie vorlagen. Wie viel sachlich dabei zu ergänzen und zu berichtigen bleibt, wird schon dieser erste Band zeigen, aber auch wie sehr eine solche Anschauung aus

dem Charakter Händel's und ſeiner Zeit hergenommen iſt. An dem Buche läßt ſich noch die ziemlich gleichmäßige Beachtung der verſchiedenen Lebensabſchnitte loben, dabei hält ſich das Urtheil immer hübſch unparteilich; und iſt das Bekenntniß, gewiſſe Dinge im Händel müſſe man, an natürlicher Erklärung verzweifelnd, kurzum für göttliche Erleuchtung halten, nicht ein tapferer Ausſpruch in Voltaire's Zeitalter? Dennoch iſt es ſehr zu bedauern, daß ſich unter Händel's perſönlichen Bekannten keiner fand, der die runden ſchlagartigen Ausdrücke über ſein Leben, über Vorgänger und Zeitgenoſſen, ſo wie ſie aus ſeinem eignen Munde kamen, in ein Buch bringen mögen; namentlich, daß beide Johann Chriſtoph Schmidt, Vater und Sohn, die ihn aus perſönlichem Umgange durch ſechzig Jahre kannten, nur zum Notenſchreiben die Feder zu führen wußten; ſonſt hätten wir ſchon ſeit hundert Jahren ein Leben des Meiſters, ein Händelbuch haben können in einer Treue Fülle und Friſche, wie ein ſolches von keinem zweiten Künſtler dageweſen wäre, und die Pilgerfahrten nach Händel's Spuren von einem ſo ſpätgebornen und geringen deutſchen Landsmanne, wie ich bin, wären mehr als überflüſſig geweſen. Niemand kann dieſes lebhafter wünſchen, als ich ſelber, denn was an hiſtoriſcher Kunde einmal verklungen iſt, läßt ſich mitunter durch Anderes erſetzen, aber in urſprünglicher Geſtalt nie völlig wiedergewinnen. Was jetzt in Mainwaring, Hawkins, Burney, Goze und anderswo zerſtreut iſt, zeigt nur wie viel Material verlag. Uns Späteren würde auch bei vollſtändigſter und treueſter Ueberlieferung der Lebensnachrichten in der allſeitigen Würdigung der Tonwerke immer noch eine bedeutende Aufgabe bleiben.

Händel's Werke ſind es denn auch, deren volleres Verſtändniß alle unſere jetzigen Beſtrebungen müſſen bewirken helfen. Wer jemals von Händel erfaßt iſt, der wird den Wunſch theilen, ſeine Schöpfungen aus dem Ganzen heraus und als Ganzes kennen zu lernen, zu hören und gedruckt zu beſitzen. Faſt alle ſind in der Handſchrift des Meiſters noch vollſtändig erhalten, und eine erneuerte Unterſuchung hat über Erwarten beſtätigt, wie ſo vieles noch unbekannt oder ungenügend bekannt iſt, welche Reihe von Kunſtwerken uns die nächſten Erben Händel's zu beſchreiben, zu drucken, zu verbreiten übrig gelaſſen haben. Beſonders in Deutſchland fehlte den Händelwerken bisher das, was einem Baume fehlt der auf der Schattenſeite ſteht. Ich wiederhole nur Ihren Gedanken, wenn ich ſage, daß wir arbeiten in der Hoffnung, ſie werden endlich auch hier für die Kunſt vollgedeihlich ausſchlagen. Treulich der Ihrige.

Am 1. Januar 1858.

Friedrich Chryſander.

Inhalt.

Erſtes Buch.

Jugendzeit und Lehrjahre in Deutſchland. 1685–1706.

Seite 1–146.

	Seite
1. Name und Familie	3–13
2. Kindheit	13–21
3. Studienjahre der Muſik und der Rechte und Schlepergamt zu Halle. Der Lehrer Fr. W. Zachau	21–71
4. Hamburg 1703–6	72–146

Zweites Buch.

Die große Wanderung 1707–1720.

Seite 147–495.

1. Italien. 1706–10	149–251
2. Erſte Reiſe nach London. 1710–11	251–309
3. Kapellmeiſter in Hannover. Der Vorgänger Agoſtino Steffani. 1712	309–377
4. Zweite Reiſe nach London. 1712–16	377–426
5. Reiſen in Deutſchland. 1716	426–456
6. Muſikdirektor zu Cannover. 1717–20	456–495

Erſtes Buch.

Jugendzeit und Lehrjahre in Deutſchland.

1685 — 1706.

1.

Name und Familie.

Händel ſchrieb ſeinen Namen in Deutſchland von Anfang an ſo wie wir ihn jetzt allgemein ſchreiben, aber in Italien und mitunter ſpäter bei italieniſchen Compoſitionen Hendel, und in England ſowie bei engliſchen und franzöſiſchen Briefen Handel. Die Schreibart Händel war ſchon ſeinen Eltern geläufig als ein Unterſcheidungszeichen von der noch jetzt in Halle vorhandenen Nebenlinie Hendel. Die gewöhnliche Annahme, erſt aus dem engliſchen Handel ſei unſer Händel entſtanden, iſt alſo nicht richtig. „Im Orch. II ſtehet dieſer Name loco quarto, weil er damals mit einem e geſchrieben wurde; da aber nachdem ein a daraus geworden iſt, habe ihn loco tertio ſetzen müſſen“ — ſagt Händel's Zeitgenoſſe Mattheſon im Jahre 1725[1]), hinweiſend auf das ſieben Jahre vorher von ihm herausgegebene „Beſchützte Orchestre.“ Dieſe beſtimmte, wiederholt von ihm ausgeſprochene Behauptung wird den Irrthum veranlaßt haben. Die wirre Orthographie der damaligen Zeit brachte ein Dutzend und mehr abweichende Schreibarten zuwege: Händel Hendel Händeler Hendeler Händtler Hendtler — Handel Haendel Hendel Handell Hendall Hendell Hondel Handle. Das Wort Händeler in den Halle'ſchen Urkunden offenbart die urſprüngliche Bedeutung dieſes Namens; es kann für uns natürlich nicht weiter maßgebend ſein, ſonſt müßten wir jetzt Händler ſprechen und ſchreiben.

1) Critica Musica. Hamburg 1725. 4. II, 211.

Das Geschlecht des großen Mannes hat der verstorbene Förstemann[2]) bis zu dem Großvater hinauf verfolgen können. Dieser, der Kupferschmiedemeister Valentin Händel, über den schon Olearius[3]) das Nöthige mitgetheilt hat, erscheint hiernach als der Stammvater. Er wurde im Jahre 1582 zu Breslau geboren, kam auf seiner Wanderung nach Halle und erwarb sich hier 1609 das Bürgerrecht; verheirathet war er seit 1608 mit Anna Beichling (1586—1670), einem Mädchen seines Standes, der Tochter des Kupferschmiedemeisters Samuel Beichling zu Eisleben. Seine Vorfahren und mehrere seiner Nachkommen nährten sich von demselben Geschäfte. Als er am 20. August 1636 im 54. Lebensjahre starb, hinterließ er an Kindern eine verheirathete Tochter und drei Söhne.

Während Valentin und Christoph, die beiden ältesten, bei dem Gewerbe des Vaters blieben, schlug der im September 1622 geborne Georg, unseres Händel's Vater, eine andere Richtung ein. Er wurde Barbier und Wundarzt, wählte also zu seiner Berufsthätigkeit ein Mittelding zwischen Wissenschaft, Handwerk und Kunst. Den Anfang hierin machte er gewiß als einfacher Barbier, und seine erste bürgerliche Stellung begründete er sich durch eine frühzeitige Heirath. Am 15. April 1639 starb der Halle'sche Barbier Christoph Oettinger, hinterlassend eine Wittwe mit der er erst seit 4½ Jahren verbunden war. Vier Jahre später, am 20. Februar 1643, heirathete Georg Händel diese Wittwe und erreichte dadurch, daß er schon jetzt nach kaum zurückgelegtem zwanzigsten Lebensjahre als „Meister Görge" in die Bürgerrollen der Stadt eingezeichnet wurde. Die Vermuthung liegt nahe, Wittwe Anna Oettinger habe durch Gesellen das Geschäft ihres Mannes fortgesetzt, Georg Händel sei noch von Oettinger selber in die Lehre genommen worden, dann der Frau untergeben gewesen, bis er sich mit ihr ehelich verband. Sie war ihm an Alter zehn Jahre überlegen. In dieser Ehe wurden ihm sechs Kinder geboren, drei Söhne und drei Töchter, von denen aber

---

2) G. F. Händel's Stammbaum von Karl Eduard Förstemann. Leipzig 1844. Fol. Taf. I.

3) J. Gf. Olearius, Coemeterium Saxo-Hallense. Wittenberg 1674. 4. p. 152.

nur das erſte und das fünfte Kind, Dorothea Eliſabeth und Karl, das Geſchlecht fortpflanzten.

Meiſter Görge blieb nicht im Niedrigen ſitzen, ſondern ſtrebte rüſtig aufwärts. Einen bedeutenden äußeren Erfolg ſeiner Geſchicklichkeit errang er ſchon 1652, da er zum Chirurgen des Amtes Giebichenſtein ernannt wurde. Wann er weiter zum fürſtlich ſächſiſchen (und churfürſtlich brandenburgiſchen) geheimen Kammerdiener und Leibchirurgen zu Halle aufrückte, war nicht zu ermitteln; jedenfalls vor 1674.

Am 9. October 1682 ſtarb ſeine Ehefrau Anna im 72. Lebensjahre. Georg Händel zählte ſchon zweiundſechzig, dennoch ſchritt er zur zweiten Ehe. Er erwählte ſich Dorothea, die Tochter des Paſtor Georg Tauſt zu Giebichenſtein, dem er lange bekannt und wahrſcheinlich auch gut befreundet war; ebenfalls kannte er die Jungfrau ſeit vielen Jahren. Schon am 23. April 1683 war die Hochzeit, und der alte Paſtor ſchrieb ganz vergnügt in ſein Kirchenbuch:

„Der Edele, wolEhrenveſte, groſsachtbare und kunſtberühmte Hr. Georg Hendel, Churfürſtl. Brandenburg. wolbeſtalter Kammerdiener mit Jungfer Dorotheen, meiner Tochter, den 23. Aprilis zu Giebichenſtein."

Schloß und Dorf Giebichenſtein an der Saale, im Norden von Halle gelegen und damals eine viertel Stunde von dieſer Stadt entfernt, iſt jetzt faſt ganz mit derſelben verbunden und nach und nach zu einem reizenden Vergnügungsorte der Hallenſer umgeſchaffen. Von der alten Kirche zu St. Bartholomäus iſt der Thurm erhalten, alles Uebrige aber mußte um 1740 einem Neubau Platz machen. Hier wirkte Georg Tauſt von 1654 bis zu ſeinem Tode 1685 als der ſiebente evangeliſche Prediger an dieſer Kirche.[4]) Vorher war er zu Neuendorff, und von 1648 bis 1654 zu Dießkau, in einem Dorfe welches eine kleine Meile von Halle an der alten Leipziger Landſtraße liegt.[5])

Dorothea Tauſt ſollte Händel's Mutter werden. Weil

4) J. Chr. von Dreyhaupt, Beſchreibung des Saal-Creyſes. Halle 1755. Fol. II, 900–901.

5) Dreyhaupt II, 893–91.

ich so glücklich war noch ein Exemplar des Leichen-Sermons zu finden, der zu ihrem Andenken gehalten und auf Kosten ihres großen Sohnes gedruckt wurde, so kann ich auch über sie und ihre Eltern alles mittheilen was man nur wünschen mag. Lasse aber die Memoria Defunctae, diese Urchronik der Händelschen Familie, selbst reden, da sie uns den protestantisch frommen Sinn und die altehrwürdigen Sitten derselben besser als jegliche Beschreibung veranschaulicht. Es heißt dort:

„Sie erblickte das Licht dieser Welt zum erstenmal im Jahr Christi 1651 den 8. Febr. st. v. [nach dem alten Kalender] zu Dießkau. Ihr Herr Vater war Tit. Herr George Taust, wohlverdienter Pastor zu besagtem Dießkau, der aber nachhero von der damahligen Hochfürstl. Herrschaft zum Diener des göttlichen Worts bey der Gemeinde zu Giebichenstein und Crölwitz ordentlich vociret worden. Ihre Frau Mutter ist gewesen Frau Dorothea, eine gebohrne Cunoin, Tit. Herrn Johann Christoph Cunoes Not. Publ. und Arendatoris des Amts Beesen, wie auch hernachmahls wohlbestalten Ober-Bornmeisters alhier, eheleibliche Tochter. Der Herr Groß-Vater, von väterlicher Seite, war Herr Johann Taust, welcher bey den damahligen Religions-Troubeln und harten Verfolgung der Augspurgischen Confessions-Verwandten [um 1625], der reinen Evangelischen Wahrheit zur Liebe, aus dem Königreich Böhmen entwichen, alle seine Güter nach der Vorschrift Christi Matth. XIX, 29. freywillig verlassen, und lieber als ein privatus allhier zu Halle, als in seinem Vaterlande in gutem Ansehen und großem Vermögen leben wollen; welches veste Vertrauen auch der Höchste ihm reichlich vergolten. Die Frau Groß-Mutter, mütterlicher Seiten, ist gewesen Frau Catharina, gebohrne Olearin, des Tit. theuren Herrn Johann Olearii S. S. Theol. Doctoris Superintendentis, wie auch Ober-Pfarrers und Pastoris bey der Kirchen zu U. L. Frauen eheleibliche Tochter."

„Sie zehlete dis unter die besonderen Wohlthaten, welche Ihr GOtt erwiesen, daß Sie aus priesterlichen Geschlechte herstamme und einen frommen Vater gehabt, welcher durch einen gerechten Eyffer vor die wahre Religion in die Fußstapffen seines lieben Vaters getreten. Von mütterlicher Seite her, konte Sie sich rühmen, daß Sie

mit dem geſegneten Stamm derer um die Kirche Chriſti, beſonders an dieſem Orte, hochverdienten Olearien, genau verwand. Dis gereichet Ihr aber zu noch mehrern Ruhm, daß Sie denen Tugenden derer Eltern und Groß-Eltern zu folgen ſich ernſtlich angelegen ſeyn ließ.

„Vorerwehnte fromme Eltern lieſſen, ſo viel an Ihnen war, nichts mangeln, was eine GOtt und Menſchen wohlgefällige Auferziehung erforderte: dahero Dero Herr Vater, als er einen aufgeweckten Kopf und ein gut Gedächtniß, womit GOtt Sie vor vielen andern ihres Geſchlechts begabet, an ſeinem Kinde gewahr worden, es bey der Information privat-Praeceptorum nicht bloß bewenden ließ, ſondern, ſo viel ſeine Amts-Verrichtungen es verſtatten wolten, ſelbſt Hand anlegte, und Sie ſo wohl im Chriſtenthum veſter zu gründen, als auch das H. Bibel-Buch bekannt zu machen, bemühet war; welche Arbeit der HErr auch dergeſtalt geſegnet, daß Sie bey mehrern Jahren, ja die gantze Zeit ihres Lebens, aus dieſem in ihrer Jugend eingeſamleten Schatz der beſten Kern-Sprüche einen Vorrath über den andern zu ihrer eigenen und anderer Erbauung herausnehmen können. Dieſe ihre Chriſtliche Aufführung und übrige angenehme Gemüths- und Leibes-Gaben, nebſt vollkommener Wiſſenſchaft einer Haushaltung vorzuſtehen, bewogen, bey ihren mannbaren Jahren, viele Gemüther, um eine eheliche Verbindung mit Ihr, bey ihren Eltern anzuſuchen. Ob nun wohl dieſe einer glücklichen Veränderung niemahlen entgegen, vielmehr ihre Verſorgung wünſchten, ſo war Sie doch hierzu, aus Liebe zu Denſelben, welche Sie bey ihren hohen Jahren, (zumahlen den Herrn Vater, nachdem Derſelbe durch den Todt der Frau Mutter Anno 1681 in den Witwer-Standt geſetzet,) zu verlaſſen, Sie wider die kindliche Pflicht zu ſeyn hielte, auf keine Art zu bringen; ja die Liebe gegen ihren alten und wegen eines harten Falls elend gewordenen Herrn Vater war ſo groß, daß Sie, bey damals grassirender Contagion, ihr eigenes Leben (für welches doch der Herr Vater geſorget und ſeine Tochter anderswo hingebracht) nicht ſchonete, vielmehr ihn, da die Pfarr-Wohnung zu Giebichenſtein bereits ſtarck inficiret, nicht unbeſuchet gelaſſen, noch erwogen, daß der Todt, ſo ihre Jungfer Schweſter, älteſten Herrn Bruder, als Adjunctum ſeines Herrn Vaters, und

deſſen Eheliebſte durch dieſe Seuche dahin geriſſen, auch ihrer daſelbſten warten möchte. Vielmehr blieb ſie bey Leiſtung ihrer kindlichen Pflicht unerſchrocken und getroſt, indem ſie wuſte, daß GOtt in dieſen trübſeeligen Zeiten Sie erhalten, und auch vom Tode erretten könne, wie denn unſere Selige zum Preiſe GOttes, daß ſie ſeines allmächtigen Schutzes damals an ihr erfahren, öffters zu erzehlen pflegte. Als aber ſolche Plage hinwieder gäntzlich ceſſiret, und ihr alter Herr Vater, durch eine anderweitige Adjunction ihres jüngſten Herrn Bruders, in etwas, bey ſeinen nunmehr beſchwerlich gewordenen Amts-Verrichtungen, ſoulagiret; vermochte die Seelige der weiſen Führung des Höchſten und dem vielen Zureden ihres Herrn Vaters auch andrer guten Freunde nicht länger zu widerſtehen, und reſolvirte ſich, nach vorhergegangenem fleiſſigen Gebet, in dem Namen GOttes, mit dem um Sie anhaltenden Herrn George Händeln, Sr. Hochfürſtl. Durchl. Herrn Auguſti, Hertzoges zu Sachſen und Poſtulirten Adminiſtratoris des Primats-Ertz-Stiffts Magdeburg, wohlbeſtalten Geheimten Cammer-Diener in ein Chriſtliches Ehe-Verbindniß einzulaſſen, welches auch kurtz darauf zu Giebichenſtein an H. Stätte, durch prieſterliche Copulation, die ihr Herr Vater zu ſeinem höchſten Vergnügen noch ſelbſt verrichten konnte, am Tage Georgii, war der 23. April des 1683. Jahres, vollzogen wurde."

Wer dieſe Mittheilungen aufmerkſam lieſt, der wird leicht bemerken, daß alle hervorſtechenden Züge der Mutter bei dem Sohne wieder zu Tage kommen. Den hellen Geiſt, die tiefe Frömmigkeit und Bibelkenntniß, die ſtarke Liebe zu den Eltern, die geringe Neigung zur Heirath eben in der Blüthe der Jugend, die Tüchtigkeit in dem geſammten Tagewerk, den Ernſt und die Sittſamkeit: das alles hat ſie mit ihm gemein, hat ſie ihm eingeboren und eingebildet. Jungfrau Dorothea ſtand im dreiunddreißigſten Lebensjahre, der erwählte Gemahl im dreiundſechzigſten, im Greiſenalter; über die Zeit, welche man die beſten Jahre nennt, war auch ſie ſchon hinweg. Wohin man ſieht, überall Geſundheit und züchtig ehrbarer Sinn, aber nirgends eine Spur von hervorſtechender Körperſchönheit, wie ſie ſonſt in den nächſten Geſchlechtern nach dem 30jährigen Kriege ſo auffallend häufig erſcheint, noch Werthlegung darauf. Auch das iſt

eine Eigenthümlichkeit, die ſich beim Sohne wiederfindet. Man ſieht alſo, daß einige Grundlinien für ſeinen Charakter ſchon hier gezogen waren.

„Wie nun Ehen," heißt es in dem Lebensbericht der Mutter weiter, „die auf kein vergängliches Interesse, ſondern vielmehr auf Gleichheit der Gemüther und wahre Tugend gegründet, nicht anders als wohl gerathen können; alſo hat auch unſere Seelige mit dieſem ihrem Ehe-Herrn bis an den Tag ſeines Todes, iederzeit ruhig, vergnügt und Chriſt-friedlich gelebet, auch mit ihm gezeuget Vier Kinder: als zwo Söhne, davon aber der erſtere gleich in der Stunde ſeiner Geburt Ao. 1684 hinwieder ſeelig verſtorben; deſſen Verluſt aber der Grundgütige GOtt, zu der Eltern und des Herrn Groß-Vaters Freude, hinwieder erſetzte durch Schenkung des andern Sohnes, nemlich

Georgen Friederichen, gebohren den 23. Febr. Anno 1685 . . . . .

Und zwo Töchter, namentlich

I. Dorothea Sophia, ſo gebohren den 6. Octobr. Ao. 1687 . . . . .

II. Johanna Chriſtiana, gebohren Ao. 1690 den 10. Jan."

Das Söhnlein wurde nach damaliger Sitte bald, und zwar ſchon am folgenden Tage getauft. Auf nachſtehende Weiſe iſt das Ereigniß in das Kirchenbuch eingetragen:

„1685.

Die Woche Sexagesimae.

Febr.	Vater.	Täufling.	Pathen.
d 24	Hr. Georg Händel, Cammerdiener und Amts Chirurgus.	Georg Friederich	Herr Philipp Fehrsdorff, Hochfl. Sächſ. Verwalter zu Langendorff, Jungfer Anna, Herrn Georg Taufens, geweſenen Pfarrers zum Giebichenſtein S. nachgel. Jgfr. Tochter, und Hr. Zacharias Kleinhempel, Amtsbarbier auffm Räumarckt allhier." [6])

6) Taufregiſter der Oberpfarrkirche zu Unſer Lieben Frauen in Halle a. S. von 1607—1686 p. 663.

3 bezeichnet den Dienstag, also ist Händel am Montage geboren. Von den Pathen war Fehrsdorff oder Pferstorff sein Schwager, Kleinhempel ebenfalls, Anna Taust war seine Tante, Schwester der Mutter. Die Namen Georg Friedrich hat er also nicht von seinen Pathen erhalten. Man sieht auch, daß der alte Pastor Georg Tauſt, der Großvater, nicht mehr unter den Lebenden weilte. Er war vor einigen Wochen gestorben. Die Worte des Leichenredners, auch er habe über den zweiten Sohn seiner Tochter Freude empfunden, sind daher etwas zu weit gegriffen. Aus Trauer über den Großvater konnte sich bei der Taufe Georg Friedrich's wohl nur eine gedämpfte Freude kund geben.

Bisher galt Händel als der erstgeborne und einzige Sohn zweiter Ehe, von einem älteren Bruder wußte auch Förstemann nichts. Und sehr sonderbar hat man über Tag und Jahr seiner Geburt hin und her gerathen. Allein richtig ist die Angabe bei Walther[7]), dem ersten welcher von Händel's Leben öffentlich etwas bekannt machte, und darnach bei Dreyhaupt[8]), der hier aber keineswegs, wie Förstemann meint, selbständig forschte, sondern einfach das musikalische Lexicon ausschrieb. Acht Jahre nach Walther verwirrte Mattheſon das Jahr, indem er auf 1684 hinwies[9]); und dann 1761 aus reiner Fahrlässigkeit auch den Geburtstag, da er mit Mainwaring[10]) diesen auf den 24. Hornung setzte.[11]) Durch die Inschrift auf Händel's Denkmal in der Westmünsterabtei wurden diese Irrthümer sanctionirt. Seit dieser Zeit gerieth die Zeitangabe in Händel's Leben vollständig in Verwirrung. Burney vermißt Genauigkeit und Uebereinstimmung bei den Nachrichten über Händel's Jugend, schließt sich aber den genannten Gewährsmännern einfach an indem er meint, darüber mindestens sei man einig, daß er zu Halle am

---

7) Musikalisches Lexicon. Leipzig 1732. S. 309.

8) Beschreibung des Saal-Creyses II, 625.

9) Ehren-Pforte. Hamburg 1740. 4. S. 93.

10) Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. London 1760. p. 1.

11) G. F. Händel's Lebensbeschreibung. Uebersetzet von Mattheſen. Hamburg 1761. S. 1.

24. Februar 1684 geboren wurde.[12]) Eſchenburg, Burney's Ueberſetzer, kann ſich hierbei nicht beruhigen, da er Walther's abweichende Angabe gewahr wird, ſchreibt nach Halle, und verkündet die glückliche Entdeckung: „aus dem Kirchenbuche der lieben Frauenkirche zu Halle, und dem mir von dem würdigen Prediger an derſelben, Herr Pockels, mitgetheilten Auszuge daraus, ergiebt ſich itzt der Umſtand mit Gewißheit, daß Händel 1685 den 24. Februar geboren ſey.“[13]) Auf dieſe Weiſe war Burney berichtigt und Walther berichtigt, war den Engländern bewieſen, daß ſie mit der großen Feier des Jubiläums um ein Jahr zu früh gekommen, und überhaupt alles in Ordnung gebracht. Einige Zeit nachher hieß es plötzlich wieder, Händel ſei ſchon 1684 in die Welt getreten: man vergleiche die einſchlagende muſikaliſche Literatur der letzten fünfzig Jahre. Förſtemann ſchreibt zum zweiten Male das Kirchenbuch aus, zieht das Jahr 1685 wieder hervor, muß aber wegen des Geburtstages im Ungewiſſen bleiben, da im Kirchenbuche nur geſagt iſt: getauft am 24. Februar. Eſchenburg's Entdeckung iſt zur Hälfte wieder dahin. Doch mit großer Wahrſcheinlichkeit glaubt Förſtemann den Tag der Geburt auf den 23. legen zu dürfen, weil damals noch die Sitte beſtanden, das Kindlein gleich am andern (oder dritten) Tage zu taufen: welche Vermuthung C. v. Winterfeld indeß nicht abhalten konnte, wieder den 24. als Geburtstag zu bezeichnen.[14]) Mutter und nächſte Verwandte werden es doch wohl gewußt haben. Daher denke ich, in dieſem Punkte habe der Irrthum ſeinen Cirkelgang nunmehr vollendet, und ſei uns endlich geſtattet, wieder auf das Richtige zurück zu kommen.

Auch an Händel's Vater hat man auszuſetzen gehabt. Beſonders die Deutſchen wollten ihn an Stand und Geſinnung niedriger haben, als er wirklich war. So ſagt Rochlitz, um zu beweiſen, daß

12) „It is however generally agreed, that the great musician, George Frederic Handel, was born at Halle the 24th of February, 1684.“ Sketch in Commemoration of Handel. London 1795. 4. p. 2.

13) Burney's Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumſtänden und der ihm zu London 1784 angeſtellten Gedächtnißfeier. Ueberſetzt von J. J. Eſchenburg. Berlin 1785. 4. S. IV.

14) Der evangeliſche Kirchengeſang. Leipzig 1847. 4. III. 55.

Händel gleich Bach „in niederm Stande und in kümmerlichen Verhältniſſen aufgewachſen“ ſei: „Die neueſten Biographen Händel's haben ſeinen Vater einen Arzt genannt: doch wohl, um des herrlichen Mannes Abkunft zu heben. Ich aber glaube ihn ſelbſt zu heben, wenn ich der Wahrheit gemäß ſage: Händel's Vater war, nach damaligem Ausdruck, ein Bader, nach jetzigem ein Barbier, zu Halle, der höchſtens dann und wann in die Chirurgie hineingepfuſcht haben mag. Auch ſeine Gedanken vom Sohne, ſeine Geſinnungen gegen ihn, ſeine Art, ihn — nicht ſowohl zu erziehen, als zu handhaben, waren ganz die eines gewöhnlichen Barbiers.“[15]) Wo Rochlitz dieſe „Wahrheit“ gefunden, ſagt er nicht. Leicht müßte es für ihn geweſen ſein, hier das Rechte zu erfahren, da von Leipzig nach Halle ſo gar weit nicht iſt. Rochlitz gehört zu den Geiſtreichen, die geſchichtliche Einſicht verachten und doch aller Orten mit ihrem hiſtoriſchen Wiſſen großthun. Auch der Schluß von den Erziehungsgrundſätzen auf den Stand iſt verkehrt genug: ein gewöhnlicher Bader, noch dazu ein hochbejahrter, hätte ſich mit der Ausſicht, ſein Sohn werde einmal zu einem angeſehenen Muſiker aufſteigen, gewiß zufrieden gegeben, nicht ſo ein fürſtlicher und amtlicher Diener von anſehnlicher Verwandtſchaft und in behäbigen Vermögensumſtänden. Den Vater des Sohnes wegen heben, iſt noch immer viel edler, als ihn und ſeine Handlungsweiſe nach willkürlichen Einfällen ſchlecht machen. Aber hier iſt auch das erſte nicht nöthig: man bleibe einfach bei der Wahrheit, ſie iſt ſich ſelber Schmuck genug und zeigt Händel's Verhältniß zu ſeinen Eltern in einer Schönheit, welche demſelben durch keine Ausſchmückung verliehen werden könnte.

Daß Georg Friedrich auch ſeines alten Vaters, nicht bloß der Mutter Liebling geweſen, ſetzen die Erzählungen unbeſtimmt voraus. Den ſicheren Beweis lieferte mir eine Thatſache, die mich ſehr überraſchte: den noch lebenden Herrn Otto Hendel, Buchdruckereibeſitzer zu Halle, fand ich auf den erſten Blick dem großen Manne ähnlicher, als viele Kupferſtiche. Was ſich ſo lange, und zwar bei einer Nebenlinie die ſich ſchon um 1620 abzweigte, gleichmäßig erhielt, iſt gewiß als das ächt Händelſche Familiengeſicht anzuſehen. So iſt kein Zwei-

15) Für Freunde der Tonkunſt. Leipzig 1832. IV. 154.

ſel: beide, Vater und Mutter, fanden ſich in ihm wieder. Kenner menſchlicher Natur wiſſen, welch ein eheliches Glück ein ſolches Kind vorausſetzt und fortdauernd erhält. Und wie wir hervorſtechende Gemüthsneigungen ſowie den ehrbar bürgerlichen Sinn bei der Mutter vorgebildet fanden, ſo zeigt der Lebensgang des Vaters, daß dieſer etwas beſaß von dem kühnen Drange nach außen und aufwärts, von dem unbeugſamen Willen und der bis in das höchſte Alter ungeſchwächten Kraft, von jenen Eigenſchaften alſo, durch welche der Sohn die Bewunderung ſeiner Zeitgenoſſen erregte und ſeinen Genius nach langem Kampfe zum Siege verhalf. Der Genius, der Tongeiſt iſt Gottes Gabe, die Geiſtes- und Körperformen ſind ein Uebereinkommniß der Familie, bei gewöhnlichen Menſchen durch allerlei Vorurtheile gebunden, bei hervorragenden Naturen zu individueller Freiheit, zum Charakter ausgebildet: und die Beſchreibung eines ſolchen Lebens höherer Begabung muß beſtrebt ſein, jeden Schritt ſeiner Entwickelung, von der traulichen engen Umfriedung der Familie aus bis zum Höchſten aufſteigend, verſtändlich darzulegen.

2.

Kindheit.

Die Stadt Halle im Bisthum Magdeburg gehörte früher zum Churfürſtenthum Sachſen. Bei dem Friedensſchluſſe 1648 wurde das Bisthum dem Churfürſten von Brandenburg zugeſprochen, doch ſollte dieſer erſt nach dem Tode des ſächſiſchen Prinzen Auguſtus, dem es zur Verwaltung überwieſen war, davon Beſitz ergreifen. Herzog Auguſtus hatte ſeinen Hofhalt zu Halle in der berühmten und alterthümlich ſchönen Moritzburg; er war es, der Händel's Vater zum geheimen Kammerdiener ernannte. Durch den Adminiſtrator kam fürſtlicher Glanz in die Stadt und Feſtlichkeit einer Reſidenz. Was dieſem Hofe an Größe abging, erſetzte die Verwandtſchaft mit dem weitverzweigten ſächſiſchen Fürſtenhauſe; reicher Verkehr zwiſchen Brüdern und Schwähern und Vettern trat an die Stelle königlicher Pracht. Zu einem ſolchen Hofe, der durch ſeine zufällige Eri-

stenz ein mehr bürgerliches Ansehen gewann, nehme man eine Stadt wie Halle. Nicht groß noch durch einen besonderen Berufszweig, wie z. B. Leipzig, bedeutend genug, um rein auf sich selbst zu stehen, mußte das Bürgerthum sich einem solchen Hofe leicht anschließen, um so mehr als es demselben viele vergnügte Tage und zum Theil seinen Wohlstand verdankte. Diese gemüthliche Zeit reichte nicht bis in Händel's Kindheit herab, wohl aber das frische Aufblühen der Stadt und das rege Leben, das sie im Gefolge hatte. Der Administrator starb 1680. In dem nächsten Jahre fand sich der große Churfürst in Halle ein, um die Huldigung aller Stände des Herzog- oder Bisthums Magdeburg zu empfangen. Seit der Zeit steht das ganze Gebiet unter preußischer Verwaltung. Händel, dessen Vorfahren aus Schlesien und Böhmen nach Niedersachsen wanderten, ist also ein geborner Preuße.

In Halle wohnte Georg Händel „am Schlamme" in einer trotz des bösen Namens doch recht reinlichen Stadtgegend. Sein Wohnhaus, die Geburtsstätte seines Sohnes, kann nicht mit völliger Sicherheit angegeben werden. Doch vereinigen sich die Angaben dahin, es sei das jetzt dem Kaufmann F. W. Rüprecht gehörende Haus, Großer Schlamm Nummer 4, gewesen; die Richtigkeit dieser Annahme vorausgesetzt, hat er ein werthvolles Besitzthum gehabt. Von hieraus führen einige Schritte rechts die Straße hinauf zur Moritzburg, und einige links auf den belebten Markt vor der Hauptkirche zu U. L. Frauen.

Hier verlebte Georg Friedrich die Tage seiner Kindheit und ersten Jugend. Alle, die sich seiner Geburt gefreut hatten, konnten ihn bald herrlich heranwachsen sehen. Nach bekannten Erzählungen war auch seine Kindheit voll merkwürdiger Begebenheiten und bestimmter Hinweise auf die nachherige Laufbahn. Die Berichte hierüber sind uns aus England zugegangen und zwar erst nach Händel's Tode, Mainwaring (1760) macht daraus eine recht umständliche Geschichte. Den Kern dieser Nachrichten halte ich für wahr, sie stimmen vortrefflich zu Händel's Natur, sind auch sicherlich von ihm selber in Umlauf gesetzt. Einiges läßt sich berichtigen; im übrigen bilden sie die Hauptquelle etwa über die zwölf ersten Lebensjahre. Im Anschlusse an diese Ueberlieferungen ist das Folgende erzählt.

Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach, und fing ſelber an zu muſiciren, als er kaum ſeiner Gliedmaßen mächtig war. Tuthorn, Trompete, Pommer und Flöte, Trommel und Maultrommel und was der Weihnachtsmann Alles zu beſcheren pflegt, bildete anfänglich ſein Orcheſter. Zuerſt war es der Sippſchaft nur eine Merkwürdigkeit mehr an dem merkwürdigen Kinde; als aber die Muſik immer ärger und beſonders immer ernſter betrieben wurde, gerieth man in Unruhe. Der Vater hatte ſeine früheren Kinder, namentlich die Söhne, nicht höher bringen können, als er ſelber gekommen war; dieſer ſpätgeborne Liebling aber ſollte von dem nach und nach erlangten Wohlſtande Nutzen haben, um ſo mehr, als ſich eine große Lernbegierde kund gab. Er ſollte die Rechte ſtudiren. Die Liebe zur Muſik mußte gedämpft, ſein Thätigkeitstrieb in andere Bahnen gelenkt werden. Daher hieß es: die Klimperei wolle man nicht mehr hören, muſikaliſche Häuſer ſeien fortan zu vermeiden, und ſo weiter! Es fiel ihm ſchwer aufs Herz; nach dem erzürnten Geſicht der Eltern mußte er ſich ſchuldig fühlen, und wußte doch nicht wie. Für den Augenblick war es ihm wohl, als dürfe er ſogar den Muſikanten eines Ehrbarn und Hochweiſen Raths, wenn ſie des Abends vom Thurm der Liebfrauenkirche (wie noch geſchieht) „die Nacht iſt kommen“ „Nun ruhen alle Wälder“ „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ „Vater unſer im Himmelreich“ und derlei fromme Geſänge abblieſen, nur verſtohlen zuhören. Des Vaters Wille änderte ſich nicht, Georg Friedrich's Neigung auch nicht: wie ſollte es werden? Aber leiden mochte ihn nun einmal Jedermann, ſo fanden ſich leicht Helfer und Hehler. Es war das erſte Mal, daß ihm Freundesbeiſtand von Nöthen war, und er entging ihm auch nicht. Ob es die Tante Anna geweſen iſt, oder wer ſonſt noch mit dabei war, läßt ſich nicht ſagen: genug, ein kleines Clavichord wußte ſich unbemerkt ins Haus zu ſtehlen und nahm oben unter dem Dache Platz. Dies iſt eine Art von Clavier, aber nur ſo groß, daß es ein behender Mann unter dem Arme forttragen kann; auch ſein Ton iſt ſo, daß er nur ſo eben die Mäuſemuſik überragt und muß Einem, der heimlich ſpielen will, äußerſt erwünſcht ſein. Der Knabe konnte dreiſt daran gehen, wenn die Andern zu Bette waren, konnte ſich bis zum Fortiſſimo aufſchwingen: es hörte Niemand. Die erſten

Früchte dieſer nächtlichen Uebungen waren nur für ihn allein, in den Theegeſellſchaften durfte er ſein Licht nicht leuchten laſſen. Doch läßt ſich annehmen, daß dem Vater bedeutet worden, ein wenig Kunſtübung ſchade auch einem Studirten nichts, die Zeiten hätten ſich hierin ſchnell geändert, da nun ſo viele Kinder etwas Muſik trieben, von denen doch die wenigſten gedächten ihr Brod daraus zu ziehen. Der Knabe hatte unterdeſſen gezeigt, daß er auch noch für andere Dinge Luſt und Fähigkeit beſaß, alſo konnte der alte Vater ein Uebriges thun und die Muſikübung freigeben. In dieſem heimlichen Spielwerk bemerkt man die Neigung, eine Weile ſtill in ſich zu beharren; aber auch die erſten Spuren jener Kühnheit, die der innern Kraft vertraut und zur Selbſtändigkeit hindrängt.

Eine Reiſe nach Weißenfels ſollte weiteres offenbaren. Der Vater hatte dort beim Herzoge zu thun. Sein Sohn wollte mitgenommen ſein, um den Neffen Georg Chriſtian, nicht den Halbbruder wie allgemein erzählt wird, zu beſuchen; aber der Vater ſchlug es ab. Der Reiſewagen ſetzte ſich in Bewegung, der Knabe ſah leider, daß für ihn kein Platz bereitet wurde: da machte er in der Noth und in der Eile einen neuen Plan. Er wußte ſich ſo zu halten, daß ihn Niemand beachtete, und dann lief er zu Fuße hinterdrein bis er endlich den Wagen wieder einholte. Den Vater ſetzte der Streich in Erſtaunen, die Strafpredigt begann. Aber der kühne Trotz lag nur in der That, das Mitkommen durchzuſetzen, er war plötzlich gebrochen, als ſich der Vater vernehmen ließ. Die Vorwürfe erwiederte der Knabe mit Bitten und Flehen, weinte heftig, wollte es auch nie wieder thun, aber ſollte ihn doch nur mitnehmen, und redete ſehr beweglich. Was war zu thun? nach einigen väterlichen Erwägungen mußte er aufſitzen. Zuerſt wurden noch allerlei ehrenrührige Anmerkungen gemacht, und was die Mutter wohl denken werde, auch ein Plan erſonnen ihr nur recht ſchnell den Sachverhalt mitzutheilen; dann kamen fremde Gegenden und andere Menſchen vor's Auge, es gab zu fragen und zu antworten, man ſprach von kleinen Städten und großen Kirchdörfern, und langte vergnügt in Weißenfels an. Vier bis fünf Meilen waren es nur.

Nach Mainwaring ſtand Georg Friedrich im ſiebenten Jahre, als er dieſe heroiſche Fußtour unternahm. Das iſt eine willkürliche

Annahme; zu den weiteren Reiseerlebniſſen paßt es beſſer, wenn wir ihn uns etwas älter denken. Dortigen guten Freunden legte Georg Händel ſeinen Erziehungsplan vor, ſetzte auch hinzu, ſeine Grundſätze vermöchten der großen Muſikliebe des Kleinen nur ſo eben die Waage zu halten. Unter den Freunden waren verſtändige Männer, die bemerkten, wo ſich die Natur ſo ſtark erkläre, da habe man einen göttlichen Fingerzeig, Widerſtand werde nicht nur fruchtlos, ſondern vielleicht gar mit Schaden ablaufen. Es iſt nicht zu verwundern, wenn man in Weißenfels von der Würde der Tonkunſt etwas richtigere Gedanken hatte, als in Halle. Hier lebte ein edler Fürſt, der für dieſe Kunſt viel aufgehen ließ und täglich zeigte, wie werth ihm die Muſiker waren; außer der Muſik in den Kirchen fand auch das früheſte deutſche Singſpiel bei ihm eine beſondere Pflegeſtätte. Ja was mehr iſt, hier war der Vater der deutſchen Muſik, Heinrich Schütz geboren, Sohn des Bürgermeiſters, und war hier bis in ſein hohes Alter, das er auf 87 Jahre brachte, ein- und ausgegangen. Obwohl ſchon vor 20 Jahren verſtorben (1585—1672), mußten ſie ihn doch noch alle kennen und voll ſein von ſeinen Verdienſten, auch von ſeinem Ruhm und Anſehen bei deutſchen und auswärtigen Fürſten. Der ſollte ebenfalls die Rechte ſtudiren, that es auch, ſchrieb ſchon an ſeiner lateiniſchen Diſſertation, als ihn höhere Beſtimmung doch wieder davon wandte. Sie konnten kein beſſeres Beiſpiel finden. Weil indeß die Beweisführung von einem Freunde, dem früheren Capellmeiſter in Halle Joh. Philipp Krieger und deſſen Geſellen, alſo von Muſikern ausging, mußte ſie für Georg Händel immer noch etwas parteiiſch klingen; ſie wurde aber nicht wenig beſtärkt durch das, was ſich bald darauf ereignete.

Die Capelle nahm den Knaben mit in ihre Uebungen, eines Sonntags auch mit aufs Orgelchor. Man hatte ſich ſchon überzeugt, daß er ſattelfeſt war, alſo hob ihn der Organiſt am Schluß des Gottesdienſtes auf die Orgelbank, damit er zum Ausgang etwas loslaſſen könne. Der Fürſt bemerkte das Experiment, hörte zu, fragte darauf ſeinen Kammerdiener, wer der kleine Organiſt geweſen, der ſich eben ſo wacker gehalten. Dieſer antwortete: „der kleine Händel aus Halle, meines Großvaters jüngſter Sohn.“ Die Verwandtſchaftsverhältniſſe lagen in dieſer Familie ſo närriſch, daß er hätte

mit Fug und Recht ſagen können: „es war mein Onkel;“ der Neffe war hier volle zehn Jahre älter als der Onkel. Hierauf wurde der Knabe gerufen ſammt dem Vater. Einige Vorfragen leiteten bald auf das was ſchon erzählt iſt. Der Fürſt hielt der Muſik eine Lobrede, die damit endete: es müſſe zwar ein jeder am beſten wiſſen, wozu er ſeine Kinder anführen wolle, doch ſeines Erachtens wäre es eine Sünde wider das gemeine Beſte und die Nachkommen, wenn man die Welt eines ſolchen anwachſenden Geiſtes gleich in der Jugend berauben und dem nicht folgen wolle, wozu bereits Natur und Vorſehung die Bahn gebrochen. Fügte hinzu: er ſei weit entfernt, das muſikaliſche Studium Jedermann ſo ausſchließlich anzupreiſen, daß bürgerliches Recht und Sprachen darunter litten, wo die Möglichkeit vorhanden, müſſe man alles dieſes glücklich zu verbinden ſuchen; ſein Wunſch ziele nur dahin, daß den Kindern in der Wahl des Berufs keine Gewalt angethan und insonderheit gegenwärtigem Knaben die Freiheit gelaſſen werde, dem natürlichen Hange ſeines Geiſtes zu folgen, es treibe ihn derſelbe auch zu welchem guten Zwecke er immer wolle. Dem Sohne füllte er hierbei die Taſchen mit Geld an und verhieß bei fortgeſetztem Fleiße weitere Aufmunterung. Alles miteinander machte großen Eindruck. Die Muſik ſollte nun gewiß geduldet werden, und noch mehr, der Vater wollte bei ſeiner Zurückkunft nach Halle ſich nach einem guten Lehrer umſehen und auch in dieſem Zweige eine geordnete Unterweiſung beginnen laſſen. Der Vater wollte nicht dafür und auch nicht dagegen ſein: er wollte der Natur ihren Lauf laſſen, wenn auch ohne ſonderliches Behagen. Ein Doctor der Rechte blieb nach wie vor das Ziel ſeiner Wünſche. Er bedachte nicht, wie ſehr ſolche Vorfälle des Sohnes Geiſt entflammen und ihn in ſeiner angebornen Neigung befeſtigen mußten.

Hiermit iſt die Erzählung über die Kindheit und dieſe ſelbſt zu Ende, wenn auch noch in ſehr kindlichen Jahren. Ich muß dieſen Abſchnitt mit einer allgemeinen Bemerkung beſchließen. Der Gegenſatz: wunderbarer Trieb zur Tonkunſt beim Kinde und Hemmung deſſelben beim Vater, zieht ſich durch Alles was aus der Kindheit zu berichten war. In dieſem Grundgedanken haben die Geſchichten ihre höhere Bedeutung; das eben iſt es, was ſie über das Gebiet zufälliger Begebenheiten hinweg zu hiſtoriſchen Merkzeichen erhebt.

Denn den Widerwillen Georg Händel's gegen die „Profeſſion der Muſik" theilten damals Viele, beſonders in Deutſchland. Als hübſchen Zeitvertreib ließ man die Muſik wohl gelten, fand es auch ganz nett, wenn ſich die Jugend damit zu ſchaffen machte, was in den ruhigen ſchlaffen Zeiten nach dem 30jährigen Kriege ſchnell Mode wurde; aber ein Hauptwerk des ganzen Lebens ſollten nur diejenigen daraus machen dürfen, deren Eltern ſolches gethan und die es überhaupt nicht weiter zu bringen vermöchten. Sei doch außer Zweifel, daß die Muſik im Vergleich zu andern Wiſſenſchaften nur geringen Nutzen ſtifte, bloß zur Luſt und Ergötzlichkeit diene; ſelbſt in der Kirche komme es immer mehr aus dem Gebrauch, daß ein Diener des göttlichen Wortes mit der Muſik beginne und mit der Predigt aufhöre, nämlich die Wirkſamkeit als Cantor anfange und als Paſtor ſein Leben beſchließe: lauter Beweisthümer gegen dieſe Kunſt, wie man meinte. Dergleichen Gedanken gingen nirgends ſtärker um, als eben in Deutſchland. Und doch war hier der Tonkunſt in aller Stille ſchon ein feſter Grund gelegt auf dem viele geſchäftige Hände getäuſchtes weiter bauten und Alles ſoweit bereiteten, daß Händel und Bach die Vollendung bringen konnten. Es war der ſchon genannte Heinrich Schütz, welcher für deutſche Muſik wirkte wie ein Heiliger für die Kirche; doppelt verdienſtlich, da es in dem ſchrecklichen 30jährigen Kriege geſchah. Er zügelte den eignen Geiſt, daß er nicht unſtät wurde noch verzagte; erſchöpfte die Kunſt und verkündigte ſie in erhabenen Werken, die der Unſterblichkeit gewiß ſind, obgleich man ſie heut zu Tage faſt vergeſſen hat; ſaß in der Heimath feſt ſo lange es die Umſtände geſtatteten, dachte aber auch in der Fremde immer zunächſt an das Vaterland und die heimiſchen Kunſtgenoſſen: ein feſter großer Mann, der ſicher ſtand als Alles wankte, und durch ſechzig Jahre! Man bedenke auch die Eigenthümlichkeit dieſer Kunſt. Der Krieg konnte ihr weniger anhaben, als irgend einer anderen Kunſt oder Wiſſenſchaft; ich meine ſogar, daß er befreiend für ſie gewirkt hat. Ihre Grundlagen ſind unſcheinbar, aber für eine fremde Hand auch unerreichbar, äußere Mißgeſchicke können ſie nicht zerſtören, es muß, mehr als bei andern Künſten, weſentlich von innen, durch die Muſiker ſelbſt geſchehen. Was man in anderen Fällen beklagt hat, gereichte dieſer Kunſt damals ebenfalls zum Se-

winn: die Inhaber derſelben gehörten großentheils zum geringeren Stande. Ihre ſonſtigen Fähigkeiten waren nicht weit her; das einzige, was ſie zu allgemeiner Zufriedenheit verſtanden, war ihre Profeſſion, alſo mußte man ſie wohl dabei laſſen. Gegen Saitenſpiel, Orgelkunſt und den Centrapunkt der Cantoren hatte Niemand etwas einzuwenden. Selbſt die berüchtigten Länderverwüſter hegten gegen die Tonkunſt nur friedliche Geſinnungen, und weſſen Länder das Spiel des Krieges in Ruhe ließ, den erfreute das Spiel der Töne, ſo Dänemark, Braunſchweig-Lüneburg, zu Zeiten auch Churſachſen und andere Höfe. War ſie bei dem allgemeinen Zwieſpalt doch Jedem willkommen, dieſe erwünſchte Verſtändigung ohne rechtskräftige Verpflichtungen, dieſe durch ein paar Schafdärme, hohle Stangen, Trichter und Metalldrähte plötzlich herzuſtellende Harmonie! Muſik müſſe ſein, in dieſem Satze wenigſtens waren alle Kriegsparteien und alle Glaubensgenoſſen einig.

In eine ſolche Zeit ſtelle man einen Mann wie Heinrich Schütz, und das Ergebniß iſt begreiflich. Ueberall kümmerliche Verödung beim Friedensſchluſſe 1648, einzig und allein in der Muſik prangende Geſundheit, reiche Fülle, tagtägliche Vervollkommnung und Ausſicht auf eine herrliche Zukunft. Auf dieſe Weiſe war es möglich, die nach und nach wieder erſtarkenden beſſeren Kräfte unſeres Volkes zunächſt um dieſe Kunſt zu verſammeln und an ihr zu weltgeſchichtlicher Bedeutung emporzuheben. Wir konnten nun, und zwar durch die Tonkunſt, den umwohnenden Nationen wieder beweiſen, daß in uns noch Kräfte eines höheren Lebens vorhanden waren. Es iſt der ſchönſte Segen ſtiller Arbeit und einer durch mehrere Geſchlechter erhaltenen guten Schule, daß ſie den rechten Geiſtern die Stätte bereiten, die Handhaben darbieten und alſo dem Großen vorarbeiten kann; ohne ſolche Grundlagen iſt keine Erhebung möglich, die Kräfte zerarbeiten ſich nutzlos, oder flüchten in ein anderes Gebiet. Da aber die bisher gepflegte, mitunter auch etwas handwerksmäßig betriebene Kunſt etwa ſeit 1670 anfing ſich an einen falſchen Geiſt zu verlieren, ſo war es nun wirklich hohe Zeit, daß wieder große Männer erſtanden, die ihr beſſeres Theil retteten.

An den geringſchätzigen Vorurtheilen des damaligen deutſchen Bürgerſtandes über Muſik und Muſiker hat man wieder ein recht

lehrreiches Beiſpiel, wie ein Volk es nur zu häufig liebt, über ſeinen eigentlichen Werth ſich ſo gänzlich zu täuſchen. Was damals Vorurtheil war, geſtaltete ſich hernach zum richterlichen Kunſturtheil, und ſo ſehen wir mit Händel zugleich ſein ſpäteres deutſches Publikum heranwachſen.

3.

Studioſus der Muſik und der Rechte und Schloßorganiſt zu Halle. Der Lehrer Fr. W. Zachau.

Bald nach ſeiner Zurückkunft von Weißenfels ging Georg Händel zu dem anerkannt tüchtigen Muſiklehrer in Halle, zu dem Organiſten Zachau und beſprach mit ihm ſeines Sohnes muſikaliſche Lectionen. Die andern Studien hatten dabei ihren ungeſtörten Fortgang. Der Knabe kam rechtzeitig in die lateiniſche Schule und durchlief alle Klaſſen.

Von Friedrich Wilhelm Zachau's Compoſitionen iſt ſo viel auf die Nachwelt gekommen, daß wir in den Stand geſetzt ſind, ſeine Kunſt beurtheilen zu können. Weil er der einzige eigentliche Lehrer war, den Händel gehabt hat, iſt das ſehr erwünſcht, zur Abwehr von Irrthümern faſt nothwendig, denn man ſtößt auf Aeußerungen, welche ihm eine höchſt übertriebene Bedeutung beilegen. Als Mainwaring Händel's Verdienſte abſchätzte und ihn in den Chören mit Inſtrumentalbegleitung, überhaupt in der vollſtimmigen Kirchenmuſik über Alle erhaben nannte, fügte Mattheſon hinzu: „Dieſes hat ſeine Richtigkeit; es rührte aber Alles vom Zachau und vom Orgelſchlagen her“[1]). In vielen Büchern wird ſeiner mit Ehren gedacht, er ſtand wegen ſeiner Kunſt und vielleicht noch mehr wegen ſeiner Lehrgeſchicklichkeit in großem Anſehen.

Was über ſein Leben bekannt geworden iſt, hat Walther überliefert, deſſen kurze Mittheilung ich hier erneuere. „Zachau war gebohren Anno 1663 den 19. November in Leipzig, woſelbſt und nachgehends in Gütenburg ſein Vater Stadt-Muſicus geweſen, erlernete, nebſt Abwartung der Schule, ſowohl die Organiſten als Stadt

1) Händel's Lebensbeſchreibung S. 12.

Pfeiffer-Kunſt ex fundamento; wurde Anno 1684 zum Organiſten an die L. Frauen-Kirche in Halle vociret, welche function er auch, bis an ſein An. 1721 den 14. Auguſti plötzlich erfolgtes Ende, mit großem Ruhm verwaltet hat, indem er nicht nur viele Kirchen- und Clavier-Stücke geſetzet, ſondern auch verſchiedene brave Leute, und unter ſolchen inſonderheit den weltberühmten Capellmeiſter, Hrn. Hendel, gezogen."[2]) Hier iſt alles richtig bis auf die Angabe des Todesjahres. Zachau ſtarb nicht 1721, ſondern ſchon im Auguſt 1712. Bei Walther wird ein bloßer Druckfehler zu Grunde liegen, den ſpäter Dreyhaupt mit denſelben Worten wiederholte[3]), ein neuer Beweis, daß deſſen Angaben über Halle'ſche Muſiker nicht auf eigener Forſchung beruhen. Auch die Zahl 1714 bei Gerber[4]) und bei Winterfeld[5]) bedarf der Berichtigung.

Walther's Druckfehler hat beſonders in Bach's Leben eine kleine Verwüſtung angerichtet, ich lege daher den Sachverhalt aus den Acten der Liebfrauenkirche kurz dar, ohne mich bei den unrichtigen Angaben der Bach'ſchen Biographen weiter aufzuhalten. Es handelt ſich um die Zeit, wann Bach eine Berufung nach Halle erhielt, und die Umſtände unter denen es geſchah. Als Zachau ſtarb, war die große Orgel dem Einſturz nahe. Der „berühmte Orgelmacher" Chriſtoph Cuntzius baute für 6300 Thaler in drei Jahren eine neue; Bach in Weimar machte die Dispoſition. Dieſem wurde die Stelle zuerſt angetragen. Die in Ausſicht ſtehende Muſterorgel erweckte ihm Luſt dazu. Gegen Ende des Jahres 1713 reiſte er nach Halle, machte den Leuten ſeine Aufwartung, ließ ſich auf den vorhandenen Orgeln hören und componirte auf „höflliches anhalten" des Hauptpaſtors eine Kirchencantate, vermuthlich das Stück „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen"[6]). Dann reiſte er heim, bekam im Januar 1714 die Vocation nachgeſandt, ſchickte ſie indeß wieder zurück, hatte darüber noch einen kleinen Strauß mit den Kirchenälteſten, aus dem er ſich aber, wie zwei Briefe von ihm beweiſen, auf

2) Lexicon S. 654–55.
3) Beſchr. des Saal-Creyſes II, 753.
4) Neues Lexicon der Tonkünſtler. III, 56.
5) Evangel. Kirchengeſang III, 22 und 238.
6) J. S. Bach's Werke. Ausgabe der Bachgeſellſchaft. V 1, 1–61.

ſchönſte herauswickelte. Die Dienſtverhältniſſe ſagten ihm nicht zu, beſonders war das Einkommen — 140 Thlr. Geld, 24 Thlr. zur Wohnung, 17½ Thlr. für Holz, „vor die Compoſition der Catechismus-Muſique jedesmahl 1 Thlr.," für jede Brautmeſſe auch 1 Thlr. — mindeſtens nicht höher als in Weimar. Sein Amt verlieh ihm jetzt den Titel Concertmeiſter und behielt ihn dafür noch mehrere Jahre in ſeinen Dienſten. Trotz dieſer Erörterungen hatten die Halleuſer doch ſo vielen Reſpect vor Bach's Kunſt und Unparteilichkeit, daß ſie ihn 1716 nebſt Kuhnau aus Leipzig und Nolle aus Quedlinburg zur Reviſion der neuen Orgel einluden. Gottfried Kirchhoff war inzwiſchen (1714) Organiſt geworden, nachdem auch Valentin Hausmann und Melchior Hofmann, weil ſie „das Pedum ſehr ſchwach" fanden[3]), die Stelle ausgeſchlagen hatten. Die näheren Verhandlungen nebſt den Bach'ſchen Briefen werde ich gelegentlich an einem paſſenden Orte mittheilen.

Auch in Lübeck lebte um dieſe Zeit angeblich ein Muſikus Namens Zachau, Schüler von Theile und Rathsmuſikant daſelbſt[4]). Ein Vorname iſt nirgends angegeben, man wäre verſucht beide für eine Perſon zu halten, was u. A. Hawkins auch gethan hat[5]), wenn nicht Moller ausdrücklich bemerkte: „Petrus Zachow, Muſicus & Concivis Senatorius Lubecensis."[6]) Alſo nicht Zachau, ſondern Zachow, mithin auch kein Bruder.

Zachau hatte kaum das 30ſte Lebensjahr überſchritten, als ihm Händel zugewieſen wurde. Dieſes muß man wohl beachten. Ein anderes iſt es, ob der Lehrer mit Allem abgeſchloſſen hat, oder ob er ſelber noch rüſtig an ſeiner Durchbildung arbeitet. Von Zachau's Werken machte Winterfeld in den Nachträgen zum letzten Bande ſeines Evangeliſchen Kirchengeſanges fünf Cantaten namhaft und beſprach drei davon mit Rückſicht auf die Behandlung des Chorals ein wenig. Seit der Zeit hat ſich mehr finden laſſen, beſonders an Compoſitionen für die Orgel über den Kirchenchoral. Dieſe wollen wir uns zunächſt etwas näher anſehen.

3) Mattheſon, Ehrenpforte S. 193.

4) Mattheſon, Critica Muſica II, 57.

5) A General History of Music. London 1776. 4. IV, 233 und 34.

6) Cimbria litterata. Tom. I, 748.

Choralbehandlungen für die Orgel.

Die Sätze über sieben verschiedene Choräle hat uns der unermüdliche Lexicograph, Organist Walther zu Weimar erhalten. Dieser schrieb sich von seinen Vorgängern und Zeitgenossen zusammen, was ihm der Aufbewahrung werth schien, ordnete es nach den Chorälen und fügte schließlich seine eigenen Productionen bei. Die handschriftliche Sammlung, jetzt nebst allen übrigen Werken Bachau's in der Berliner öffentl. Bibliothek, ist dieser vergleichenden Zusammenstellung wegen ungemein lehrreich.

Das Adventslied „Nun komm, der Heiden Heiland" hat Bachau in drei Sätzen behandelt. Der erste (in der Handschrift der zweite) benutzt den ganzen Choral und setzt dazu einen bewegteren Contrapunkt. Der zweite macht aus der ersten Melodiezeile ein Fugenthema, das aber nur zweimal die vier Stimmen durchläuft. Der dritte Satz ist eine „Choralveränderung" nach damaligem Ausdruck, spielt den Gesang einmal in der Oberstimme durch und macht darüber drei Variationen, in denen sich zwar keine starke Phantasie, aber auch kein wildes Drauseinbauen kundgiebt. Wie viel reicher an Ton und Erfindung sind die Sätze von Buxtehude und Bach! Schon die kleine Aenderung, welche Bach gleich zu Anfang mit dem Thema vornimmt, setzt ein tieferes Musikgefühl voraus, als Bachau besaß.

Es folgen drei Weihnachtsgesänge. „Vom Himmel hoch da komm ich her" ist ein kleines dreistimmiges Präludium mit der Melodie in der Oberstimme und, von kleinen Verzierungen der Melodie in den unteren Stimmen abgesehen, freier Begleitung; scheinbar kunstlos, doch recht ansprechend. Bach und Walther gaben ihrem Vorspiel hier einen ähnlichen Bau, aber bei dem ersten waltet ein freudigerer Geist. Auch hier ist ein zweiter Satz oder Vers vorhanden: die Melodie ist in den Baß verlegt, jede Choralzeile wird von den begleitenden Stimmen vorgedeutet, doch ist die Arbeit um so viel steifer geworden, als sie künstlicher erscheint. „In dulci jubilo" kommt dem von Buxtehude durchaus nicht gleich, obwohl in der Form Verwandtschaft herrscht. Die erste Zeile des Gesanges „Wir Christenleut haben jetzund Freud" ist sangartig be-

handelt und recht weit ausgeführt; das Thema und deſſen Umkehrung erſcheinen einmal zu gleicher Zeit, aber kühne Gedanken ſind nirgends zu finden.

Die erſte Zeile von Simeon's Geſang „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" veranlaßte den Tonſetzer zu einer vierſtimmigen Fuge, die als ſolche nicht übel iſt, aber keine Spur von Geiſt offenbart. Bei nüchternem Eingehen auf dieſen herrlichen Choral muß man ſchon die Anlage, den Bau des Ganzen für ungeeignet halten, denn nur bei Benutzung der vollen Melodie läßt ſich die Verſenkung in den Gedanken des Abſcheidens genügend ausdrücken. Das wußte niemand beſſer als Bach.

Für das Pfingſtfeſt ſetzte Zachau das Präludium „Komm heiliger Geiſt Herre Gott." Der Choral liegt in der Oberſtimme und hat einen recht ſchönen, ebenmäßig fortfließenden freien Contrapunkt. Buxtehude's Vorſpiel iſt geiſtreicher, funkelnder. Der kurze Satz über „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt" hat eine ähnliche Anlage, auch hier iſt durchgehends Achtelbewegung vorhanden; den Sätzen von Walther und Bach gegenüber erſcheint er ſteif und kunſtlos. Beſonders Bach ſtellt hier wieder alle Andern in Schatten, bei reichſter Mannigfaltigkeit weiß grade er das Grundgefühl der (mixolydiſchen) Tonart wie keiner neben ihm zur Geltung zu bringen. Bach, gleich Händel 22 Jahre jünger als Zachau, iſt freilich mehr ſein Nachfolger als ſein Zeitgenoſſe, aber auch mit den eigentlichen Zeitgenoſſen Buxtehude Pachelbel Kuhnau und Reinken konnte ſich Zachau in der Orgelkunſt nicht meſſen.

Missa über: „Chriſt lag in Todesbanden."

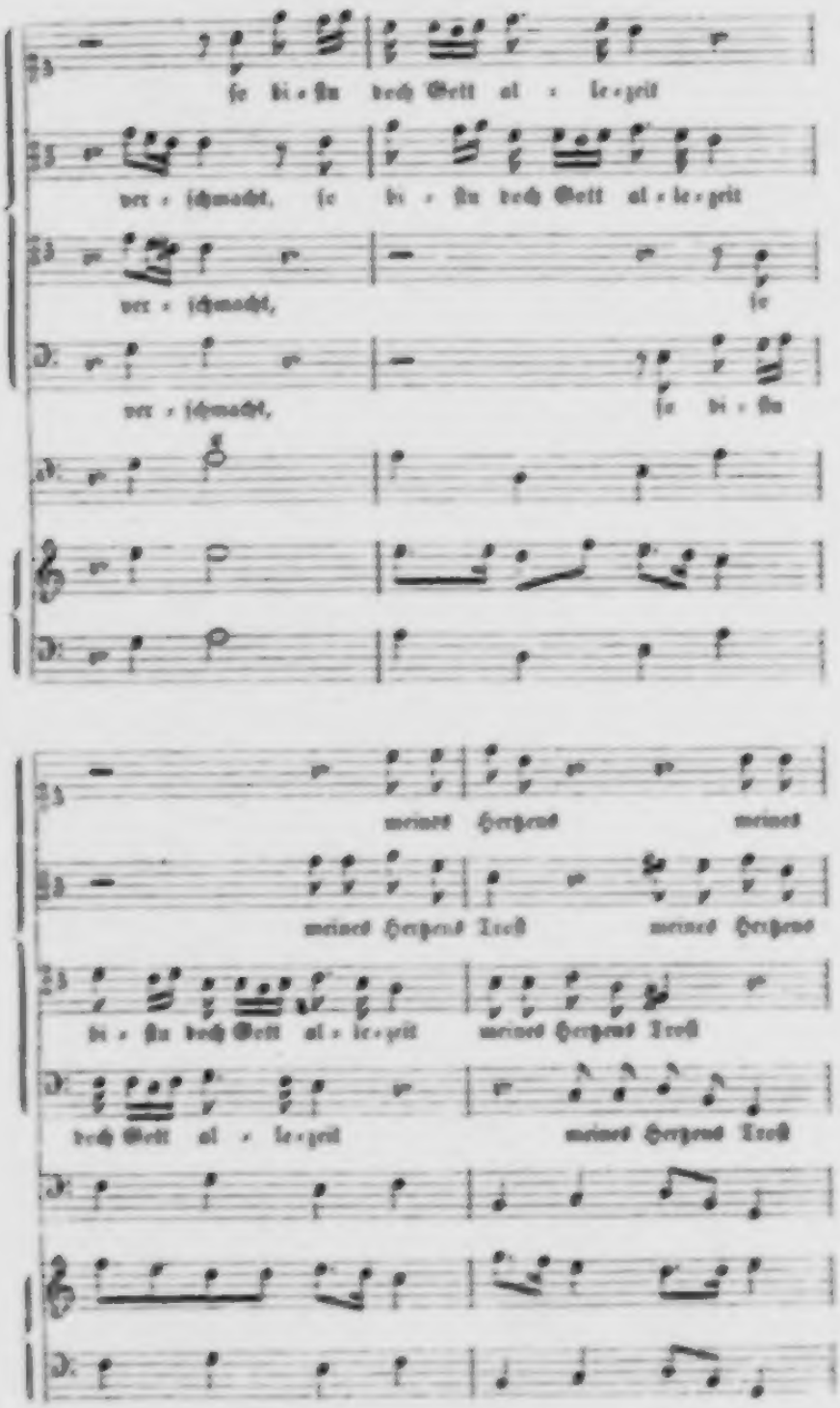
Dieſe Compoſition geringen Umfanges beſteht aus 6 Sätzen. Für ein Meiſterſtück kann man ſie nicht ausgeben. Schon die Benutzung des deutſchen Chorals für dieſen lateiniſchen Text ſcheint nicht glücklich zu ſein, noch weniger die Art wie er benutzt iſt; denn er zieht ſich durch die verſchiedenen Sätze, ſo daß Kyrie eleison und Et in terra pax hominibus und Laudamus te benedicimus te und Quoniam tu solus sanctus alle nach derſelben Melodiezeile abgeſungen werden. Man kann in dieſem Stücke eher eine Verſteinerung des Paleſtrina-Style, als eine lebendige Wiedergabe oder berech-

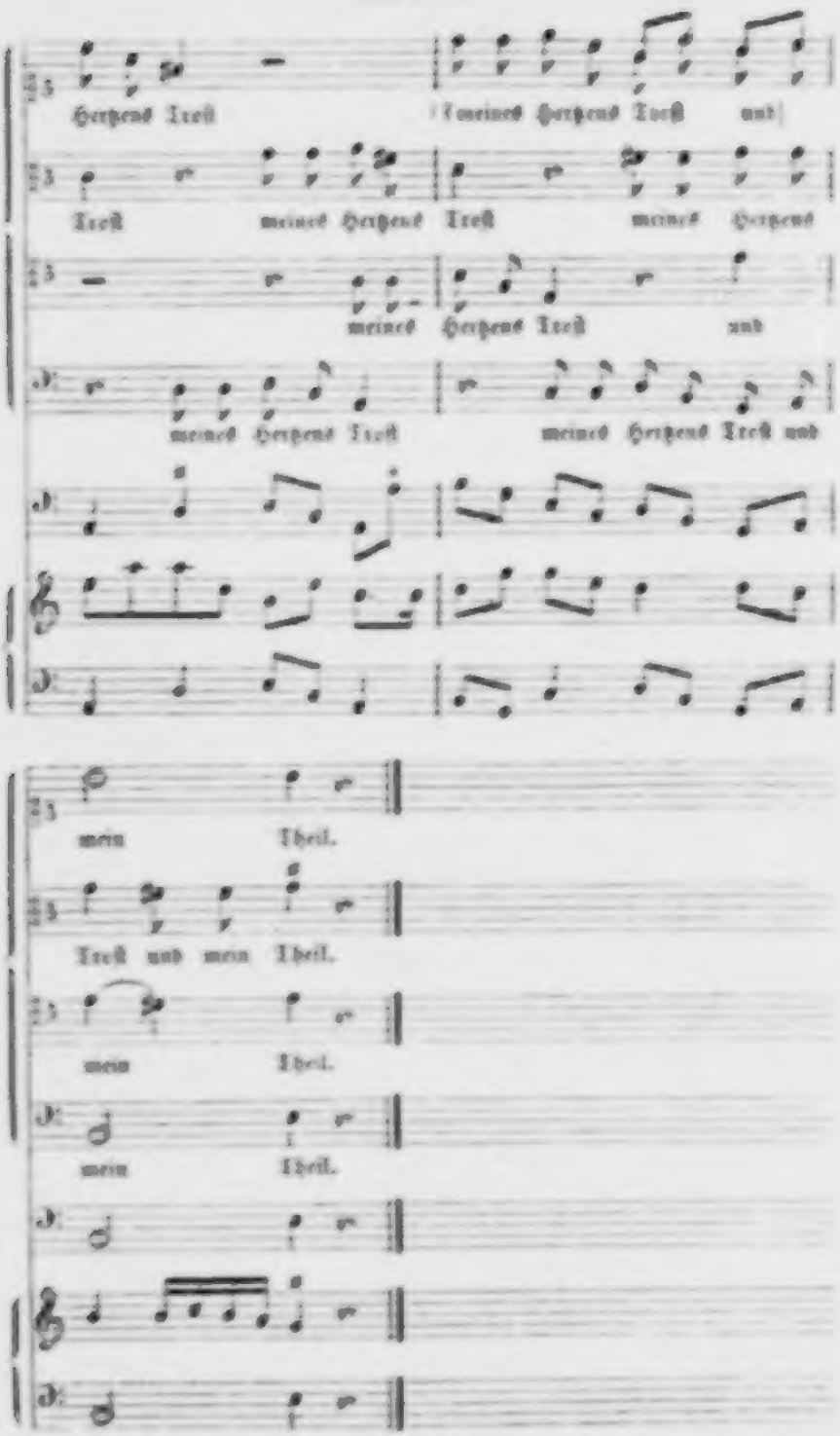
tigte Weiterbildung deſſelben erkennen. Auch gegen den Contrapunkt an ſich wäre einzuwenden muſikaliſch, daß er nicht klingt, techniſch, daß er nicht von untadeliger Correctheit iſt, und äſthetiſch, daß Geiſt und Schönheit fehlen. Die Abſchrift iſt von neuerem Datum, Bachau's Ueberſchaft iſt alſo nicht ſicher beglaubigt; doch ſehe ich auch keinen Grund, weßhalb er dieſe Choralmeſſe nicht könnte gemacht haben. Bei den Kirchencantaten müſſen wir etwas länger verweilen.

Kirchencantaten.

Das Stück in Amoll oder vielmehr in der äoliſchen Tonart „Herr wenn ich nur dich habe" für 4 Singſtimmen, Saiteninſtrumente, Orgel und Harfe ſcheint mir von den erhaltenen das älteſte zu ſein. In der Abſchrift erkennt man eine jugendliche Hand und — Händel's Züge. So mag dieſer etwa in ſeinem dreizehnten Jahre geſchrieben haben, es iſt die älteſte Handſchrift, welche wir von ihm beſitzen. Bei vollkommener Ueberzeugung von den Mängeln dieſer Cantate läßt ſich doch wohl begreifen, daß ſie unſerm Händel damals werth war. Sie trägt alle Spuren einer frühen Zeit an ſich, nicht eben wegen beſonderer Unreife, ſondern wegen ihres Styls. Die Melodiebildung, die Behandlung der Tonart, die Accordfolge, die Inſtrumentation, Alles zeigt noch ſtarke Spuren von einer Weiſe des Tonſatzes, über die man ſeit 1700 ſchnell hinausſchritt. Die Betonung der Worte bietet manche Blößen dar, ſo iſt gleich der Anfang „Herr wenn ich nur dich — Pauſe — Herr wenn ich nur dich — Pauſe — nur dich — Pauſe — nur dich habe" ungeſchickt genug. Indeß iſt der Anfangschor bei der Abwechslung contraſtirender Klangmaſſen einigermaßen befriedigend, beſonders wenn man nicht zu genau das Einzelne und nicht zu oft das Ganze hört. Der Tonwechſel erſcheint etwas hart und unbeholfen: ein Erbe aus früherer Zeit, welches aber doch nur von denen angetreten wurde, die ſich nicht anders zu helfen wußten. Eine Stelle in der Mitte des Chores iſt ihrer zarten, ruhend-harmoniſchen Haltung wegen von ſehr guter Wirkung:

wenn mir gleich Leib und Seel ver - schmacht ver-
wenn mir gleich Leib und Seel ver - schmacht ver-
wenn mir gleich Leib und Seel ver - schmacht ver-
Organo.
Harpa.
schmacht.
schmacht wenn mir gleich Leib und Seel ver - schmacht
schmacht wenn mir gleich Leib und- Seel ver - schmacht
wenn mir gleich Leib und Seel ver - schmacht


je bi - ßu doch Gott al - le - zeit
ver - ſchmacht, je bi - ßu doch Gott al - le - zeit
ver - ſchmacht, je
ver - ſchmacht, je bi - ßu
meines Herzens meines
meines Herzens Trost meines Herzens
bi - ßu doch Gott al - le - zeit meines Herzens Trost
doch Gott al - le - zeit meines Herzens Trost


Herzens Lust
meines Herzens Lust und
Lust meines Herzens
meines Herzens Lust und
meines Herzens Lust
meines Herzens Lust und
mein Theil.
Lust und mein Theil.
mein Theil.
mein Theil.

Mit der Behandlung der Worte „so bist du doch Gott allezeit meines Herzens Trost" wird man hier am wenigsten einverstanden sein können; diese Versicherung, auf der die geistige, die religiöse Wirkung des ganzen Gesanges beruht, hätte doch eindringlicher, erhabener, fester ausgesprochen werden sollen. Auf den Chor folgt Einzelgesang, „Aria," in vier Absätzen: zuerst für Cantus, dann für Baß, hierauf für Tenor, und endlich für Alt. Der Organist mußte den hervorragenden Sängern in jeder Stimme etwas geben, um die Herren Gymnasiasten bei Laune zu erhalten. Die vier Arien bilden vier Strophen, an Text und Melodie ein Mittelding zwischen dem alten deutschen Liede und der neuaufkommenden Arie. Gegen Ende der ersten Strophe fällt die Harfe ein, bei den folgenden haben die Geigen ein kleines Vorspiel, alles übrige besorgt der Orgelbaß allein. Der Ausdruck ist weich, mehr gemüthlich als gemüthvoll, der Melodie gehen noch alle Feinheiten ab, die ihr bald in Italien und in Deutschland zu Theil werden sollten. Am Schlusse der Arien folgt eine Bemerkung, derzufolge der Anfangschor in seiner ganzen Länge wiederholt wurde. Auf diese Weise ist der Einzelgesang in den Chor gleichsam eingewickelt, die ganze Cantate erhält die Gestalt der späteren Aria da capo oder (wie ich diese musikalische Form deutsch nennen werde) Rundstrophe, wobei man den Chor als den zu wiederholenden Haupttheil und die Einzelgesänge als die schwächere Mittelpartie ansehen muß. Hier haben wir das Urbild jener „schier unendlichen Cantaten und langen langen Arien," mit denen Händel Anno 1703 dem weisen Mattheson in Hamburg seine Aufwartung machte. Daß dem Zachau diese Art des Tonsatzes besonders gefiel, zeigt ein anderes Stück von ganz gleicher Anlage:

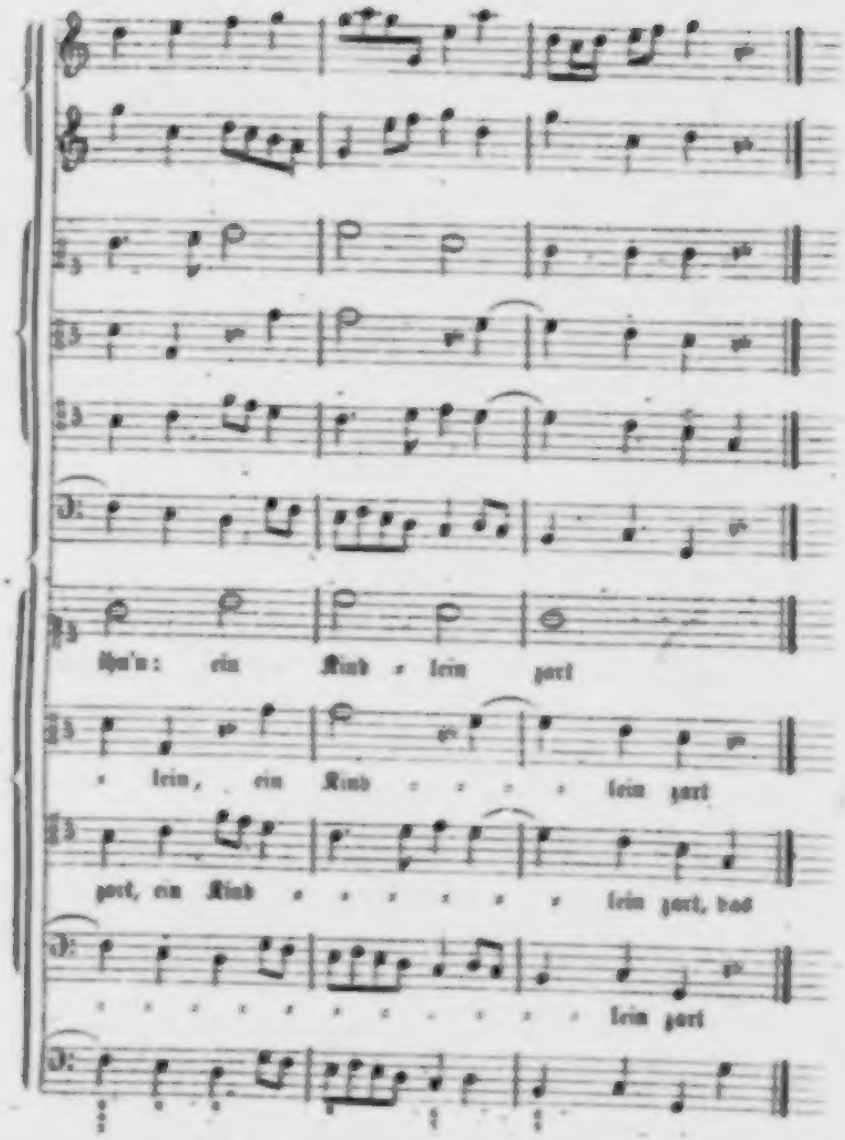
„Ich will mich mit dir verloben," Duet, auch für vier Stimmen, mit Saiten Clarinen und Orgel. Dem Einzelgesange sind hier ebenfalls vier Strophen zugetheilt, der Componist hat aber diesmal drei Duette daraus gemacht: Vers 1 für Alt und Tenor, Vers 2 und 3 für Discant und Baß zu einer zweiten Melodie, Vers 4 wieder für Alt und Tenor zu der ersten Melodie. Er hat es hier wieder so einzurichten gewußt, daß keine Stimme den Vorzug hatte und keine sich über Zurücksetzung beklagen konnte. Trotz der Uebereinstimmung wird diese Cantate einige Jahre später entstanden

ſein. Schon die Benutzung des zweiſtimmigen Satzes läßt ſolches vermuthen. Es ſind zwar von jeher Duette geſetzt worden, aber in Deutſchland doch erſt häufiger, als die muſterhaften klangreichen zweiſtimmigen Geſänge des Italieners Steffani zu Hannover allgemein beliebt wurden; nun legte ſich Jeder auf das Duett. Für einen Tonſetzer wie Zachau, deſſen Werke mehr durch äußere Anregung als durch bewußte freie Wahl ihre Geſtalt empfingen, fällt ein ſolcher Umſtand ſchon in's Gewicht. Die Behauptung wird noch durch andere Merkmale unterſtützt. Die Melodie hat ſich gegen früher außerordentlich herausgeputzt. Sangbar ſind die Duette faſt durchgehends, auch hat Zachau ſich äußerſt angelegen ſein laſſen, die Singſtimmen unter ſich und mit den Inſtrumenten zu verflechten. Man muß ſie loben, und doch bekennen, daß er ſich der Geſetze dieſer Compoſitionsgattung nicht recht bewußt war, daher auch nicht die ſchöne Ordnung und reiche Fülle, welche ein gutes Duett aufweiſt, erlangen konnte. Er fühlte hier nicht einmal das Bedürfniß, das zweite Duett in eine andere Tonart zu verlegen, ſondern hält beide in Dur; die Armuth wird dadurch noch größer, daß auch die Melodien ihrer Gleichförmigkeit wegen nicht den geringſten Gegenſatz bilden. Der vollſtimmige Chor, mit welchem angefangen und geſchloſſen wird, iſt eine nicht eben rühmliche, aber lehrreiche Arbeit. „Ich will mich mit dir verloben in Ewigkeit" fängt der Baß mit einem ſehr ausdrucksloſen Thema an. Daſſelbe wird in allen vier Stimmen nach Fugenart regelrecht durchgenommen, man erwartet alſo eine Fuge. Aber ſchon nach der erſten Durchführung läßt es ſich ziemlich armſelig an, und Takt 16 haben wir einen vollen Schluß auf der Dominante, womit es vorläufig zu Ende iſt. „In den Worten „ich will mich mit dir vertrauen in Gerechtigkeit und Gericht, in Gnade und Barmherzigkeit," die das obige noch einmal ausſprechen, nur weitſchweifiger, ſetzt gleich auf dem zweiten Viertel dieſes Taktes ein neues Thema ein, dem vorigen ähnlich wie der Sinn der Worte, und es erfolgt abermals eine fugirte Durchführung. Zum Unterſchiede fängt diesmal der Discant an; nach je drei Takten kommt das Thema immer wieder zum Vorſchein, alſo erfordert die erſte Durchführung 12 Takte; die zweite Durchführung kann ſich auch nicht anders behelfen, denn das Thema will ſtets ſeine 3 Takte ha-

den, ſind auch 12, macht alſo 24 Takte; hierauf hebt der Baß die dritte Durchführung an, aber die andern Stimmen haben keine Luſt mehr, kaum daß ſie ſich herbeilaſſen mit ihm noch drei Takte lang in bekannten Figuren zu contrapunktiren, ſind 6 Takte, macht zuſammen 30; hierauf zwei Takte Brimborium, macht 32, und mit dem 33ſten Takte iſt auch dieſe Fuge vorbei. Nach einem Zwiſchenſpiel von vier Takten ſetzt ein drittes Thema ein: „Ja ja, im Glauben will ich mich mit dir verloben“: in den Worten wie in der Muſik wieder daſſelbe, in einem Chor dreimal daſſelbe! Der Alt macht den Führer, der Geſährte bemüht ſich canoniſch zu gehen; wegen der Engführung kommt das Ganze nur um ſo ſchneller zu Ende: es iſt in 12 Takten abgethan. Die drei letzten Takte machen einen pathetiſchen Schluß. Nun iſt wahr, auch in vollſtimmigen Kirchenchören kann man lang und kunſtvoll ausgeführte Fugen umgehen und doch gute Muſik machen; aber wer die erſte Durchführung nach der Regel vorlegt, der kündigt dadurch die ordentliche Fuge an, und auch in der Muſik iſt darauf zu halten, daß geleiſtet werde was verſprochen iſt. Das Ungeſchick dem Texte gegenüber iſt uns bei Zachau ſchon wiederholt aufgefallen: hier bemerken wir es wieder, und zwar in der Wahl des Textes. Solche Worte muß Niemand wählen oder annehmen, am wenigſten für einen Chor. Noch eine andere Cantate:

„Vom Himmel kam der Engel Schaar“, in C, hat dieſelbe Anlage. Im übrigen weicht dieſe vollſtimmige Weihnachtsmuſik für „4 Clarini, Tamburi, 2 Violini, 3 Violette, Fag. C. A. T. B. con il Basso Continuo“ dadurch von allen andern ab, daß der Kirchenchoral „Vom Himmel hoch da komm ich her“ zu Grunde gelegt iſt und in allen Sätzen verändert und umſchrieben wieder zum Vorſchein kommt. Auch die zehn Takte Vorſpiel ſind aus dem Choral, aus der erſten Melodiezeile zuſammengeflochten. In dem Anfangs- und Schlußchor führt die Oberſtimme den Kirchengeſang, den Cantus firmus, die drei unteren Singſtimmen machen dazu eine aus dem Choral geſchöpfte Figuration. Die zweite Zeile ſchließt ſinnreich auf der Quinte von Adur, und von hieraus hebt ſich die dritte auf folgende Weiſe hervor:

Viol. 1.
Viol. 2.
1.
Vio-
2.
lette
3.
Fagotto.
Orgel
Er sag - te
Er sagte ihn: ein Kind
Er sagte ihn: ein Kind - lein
Er sag - te ihn: ein Kind



Die 6 Takte sind die lichte Stelle in diesem Choralchor. Um das kleine Beispiel für vollkommen erklären zu können, hätte die zweite Stimme bei den Worten „ein Kindlein“ ununterbrochen fortgeführet und in der ganzen Figuration die Achtelbewegung regelmäßiger geltend gemacht werden müssen. Freilich sind wir in diesen Dingen durch Bach verwöhnt, aber wer möchte es beklagen. Winterfeld findet den ganzen Chor, besonders die Figuration „fließend, angenehm

und durchaus würdig gehalten“[1]); meines Erachtens iſt damit zuviel geſagt. Das ſugenweiſe Vorangehen der Figuralſtimmen in dem obigen Beiſpiel lehrt, daß unſerm Zachau das eigentliche Weſen des figurirten Chorals allerdings nach einigen Seiten hin zum Verſtändniß gekommen war, aber ebenſo unzweideutig ſehen wir aus dem weiteren Verlaufe, daß er die ganze Aufgabe nicht zu bewältigen vermochte. Bei dem figurirten Choral muß der Tonſetzer Stimmen bilden die, in ſich ſelbſtändig, einem gemeinſamen höheren Mittelpunkte zuſtreben, und dieſer Mittelpunkt muß in der feſten Grundmelodie des Chorals vorhanden ſein, gleichviel ob ſie eben in der erſten Stimme leuchtet, oder milder im Alt, oder im Tenor wie ein Held im dichten Haufen, oder in der ernſten Tiefe des Baſſes. Die Nebenſtimmen müſſen der Grundmelodie in verwandten leichteren Gängen zur Seite ſtehen, ſie verbilden, anklingen, überall ſpiegeln und abbilden, durch jeden Gang ihren Gehalt offenbaren, ihre Wirkung erhöhen: ſo daß in dem Verein des Starken und Schwachen, des bewußt Selbſtändigen und des zart ſich Anſchmiegenden ein Tonkörper voll Leben und innerer Kraft emporwachſe, fähig dem opferfreudigen Sinne der Gemeinde zum Ausdruck zu dienen. Ich ſagte, nach einigen Seiten hin werde Zachau dieſes erkannt haben; das volle Verſtändniß davon hatte er nicht. Die Schlußzeile „das liegt dort in der Krippen hart“ läßt er unmittelbar nach obigem Beiſpiele von den Nebenſtimmen vortragen ohne daß der Cantus firmus ſich daran betheiligt, da es doch Geſetz iſt, daß die Figuralſtimmen nichts ohne ihn, nichts ſelbſtändig durchführen können; es folgt ſogar ein Zwiſchenſpiel der Inſtrumente von anderthalb Takten, und dann erſt verkünden unter Vorgang der Melodie alle Stimmen „das liegt dort in der Krippen hart“, ganz vergeſſend, daß es ſchon einmal geſagt iſt. Ferner iſt es Note für Note derſelbe Satz, der am Schluſſe zu anderen Worten wieder vorkommt. Auch das kann nicht angehen; eine derartige Ausbreitung des Chorals hat nur Sinn unter Anregung ganz beſtimmter Worte, ſie ſetzt ſtets nur die eine Strophe und nur den einen Text voraus. Wer Kirchenlieder von mehreren Verſen abſingen will, muß bei dem einfachen Choral bleiben. Die Sologeſänge

[1]) Ev. Kirchengeſang III. 44

können wir übergehen. Nach Winterfeld wären hier Geſänge „für die einzelnen Stimmen, mit Ausſchluß des Altes“[12]), was auf einem Verſehen beruhen muß, denn der Alt hat die letzte Arie. Ueber die Entſtehungszeit dieſer Cantate läßt ſich aus ihrer Form kein ſicherer Schluß machen; doch möchte ich ſie lieber kurz nach, als vor 1700 ſetzen. Sie erſcheint als ein Verſuch, auch in dieſer Art der Choralvariation, die beſonders um 1700 beliebt war, ſich hervorzuthun.

„Das iſt das ewige Leben“ für den Trinitatisſonntag iſt von abweichender Form. Zwei Oboen, Baſſon, Saiten und Orgel haben die Begleitung; ein freier Chor macht den Anfang, ein Choralchor den Schluß, dazwiſchen ſtehen drei Arien in der Rundſtrophe und drei Sätzchen Recitativ. Schon dieſe Anlage deutet auf eine ſpätere Zeit, wir haben hier weſentlich die Form der Bach'ſchen Kirchencantaten. Die Compoſition wird um 1710 entſtanden ſein. Ihre Aechtheit iſt zwiefach verbürgt: durch Zachau's Handſchrift, und durch eine Bemerkung in Mattheſon's Critica Musica. Hier tadelt der Cantor Bokemeyer in einer Abhandlung von der Wiederholung des Textes den „ſonſt berühmten Zachau“, daß er mit den Anfangsworten unſerer Cantate auf ungeſchickte Weiſe verfahren ſei, und Mattheſon fügt hinzu: „Damit der ehrliche Zachau (Händel's Lehrmeiſter) Geſellſchaft habe, und nicht ſo gar allein da ſtehe, ſoll ihm ein ſonſt braver Practicus hodiernus zur Seiten geſetzet werden, der repetirt nicht für die lange Weile alſo: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen ꝛc.“[13]). Er zielt auf Bach, auf die oben Seite 22 genannte und nun gedruckte Cantate, die vortrefflich, aber nicht makellos iſt. Bach führte ſie, eigener Bemerkung zufolge, am dritten Trinitatisſonntage zu Weimar auf[14]); entſtand ſie in Halle bei der Bewerbung, ſo erklärt ſich leicht, daß ſie in Ruf kommen und ſobald nach Hamburg vordringen konnte. Mattheſon hat hier, in ſeiner Art meiſterhaft, mit einem einzigen Satze Zachau getadelt und Bach getadelt und zugleich auf Händel geſtichelt. Zachau's Textbehandlung

12) Ev. Kirchengeſang III, 22.
13) Critica Musica II, 266. 268.
14) Werke, Ausg. der Bachgeſellſchaft V. 1, xxv.

iſt freilich nichts weniger als muſterhaft: „Das, das, das, das, das iſt das ewige Leben“ — Pauſe — „das iſt das ewige Leben“ — wiederholt, Zwiſchenſpiel, hierauf das Ganze in der Tonart der Dominante noch einmal wiederholt; dann „daß ſie dich Vater“ dreimal, „daß du allein wahrer Gott biſt“, Schlußcadenz in Hmoll und drei Takte Zwiſchenſpiel, endlich „und den du geſandt haſt Jeſum Chriſtum erkennen“ für ſich in einer vierſtimmigen Fuge durchgejagt! Daß er die Anfangsworte „das iſt das ewige Leben“ zum Schluß ebenſo wiederholt, iſt das einzige womit man einverſtanden ſein kann; übrigens will der ganze Chor nicht viel bedeuten. Das Folgende hat zu demſelben nicht die geringſte Beziehung, theilt in den gereimten Recitativen und Arien Seitenhiebe aus auf die Naturwiſſenſchaften, die allerdings anfingen den damaligen Frommen in Halle unbequem zu werden, will das „A und O“ lernen und lehren, hat in die ganz elende Sprache viele Schulausdrücke eingeflochten, und iſt der Muſik nach völlig theatraliſch. Man ſieht, Zachau war den Einwirkungen des ſeit 1700 allgemein verbreiteten deutſchen Singſpiels erlegen. Der kleine Schlußchor nimmt zu der Weiſe „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern“ einen Vers aus dem Geſangbuche „Wie bin ich doch ſo herzlich froh daß mein Schatz iſt das A und O.“ Die erſten Takte deſſelben, mit einer Nachahmung der Melodie in den unteren Stimmen anhebend bis im Cantus der reine Choral erſcheint, ſtellen eine kunſtvolle figurirte Behandlung in Ausſicht, aber man wird bald enttäuſcht, denn ſchon Takt 9 fällt er dem kahlen puncto contra punctum anheim. Zachau ſtarb ſchon im 50ſten Lebensjahre und vermochte dennoch nicht bis an ſein Ende mit den deutſchen Kunſtgenoſſen gleichen Schritt zu halten.

Zwei Cantaten „Meine Seele erhebt den Herren“ und „Siehe ich bin bei euch alle Tage“ werden ihm von Pölchau zugeſchrieben. Ich halte beide für unächt, die letztere auch für bedeutend jünger. Die Darlegung meiner Gründe würde uns hier unnütz aufhalten.

Gewiſſermaßen das merkwürdigſte aller ſeiner Singſtücke, „Ruhe Friede Freud und Wonne“, beſprechen wir zuletzt. Es iſt wieder von Zachau's Hand geſchrieben, »di Zacchau« unterzeichnet er ſich hier. Dieſe Pfingſtmuſik iſt ziemlich reich begleitet, nach Zachau's Angabe von vier Oboen, d. h. aber von zwei Oboen Taille und

Baſſon, und in 16 Sätzen ziemlich weit ausgeſponnen. Die Anlage iſt einigermaßen dramatiſch, was der Cantate ein beſonderes Intereſſe verleiht. Leider iſt der Text wieder ſo verſchwommen, daß man annehmen muß, Dichter und Componiſt haben halb gedankenlos darauflos gearbeitet. Es ſcheint ihnen zwar etwas von der alten Anſchauung vorzuſchweben, nach welcher die Welt vor Chriſtus das wahre geiſtige Glück, die Erlöſung, nur durch ihn erhalten konnte, nach welcher beſonders die Frommen in Israel ſeiner beſtändig harrten, auch zuletzt von ihm aus der Hölle geriſſen wurden; aber ernſtlich hat ſich der Textmacher nicht darauf eingelaſſen, ſonſt würde er gefunden haben, daß ſich der Text für Oſtern, für den Herrn Chriſtum, und nicht für den heil. Geiſt eignet. Zachau ſah bloß, ob in dem Gereime einige knallende opernmäßige Gegenſätze vorhanden waren, und als er dieſe fand, ging er ohne weiteres an die Compoſition. Auf die Inſtrumental-„Sonata" folgt ein ſimpler Geſang für den erſten Tenor, den ich als Probe einer Zachau'ſchen Aria mittheile:

Dieſer Tenor ſoll den König David vorſtellen, wie aus dem Folgenden hervorgeht. Man weiß aber nicht, ob der Baſſiſt, der unmittelbar hierauf „Ach und Weh … o ihr Berge fallt auf mich ꝛc.“ ſchreit, auch im Namen einer beſtimmten Perſon fungirt oder nur eingeführt iſt um David zu der Verſicherung Anlaß zu geben „Welt und Hölle mögen trauren, ich will dennoch freudig ſeyn“. Aber

Sichrer David freuſtu dich,
biſt du nicht in Sünd empfangen
und was haſtu ſeit der Zeit
wider deinen Gott begangen?

ruft ihm ein Chor zu, hinweisend auf das schon erhobene feurige Schwert Gottes. Es ist eine versuchende Stimme, die ihm den freudigen Muth rauben und seine Seele zur Wüste machen will, damit die bösen Geister leicht einziehen können. Solches gelingt auch einigermaßen, bis ein Engel (Alt) die „betrübte Höllen Nacht", die „verdammten Trauergeister" verscheucht. Dem David ruft er tröstliche Worte zu:

David wisse, Gottes Macht
hält in Acht
deine Seele, Leib und Leben,
Jesus, der dein Freudenmeister,
ist bereit
seine Gnade dir zu geben;

worauf dieser den „wehrten Freudengeist" in einer Arie besingt, die von den Einzelgesängen am breitesten ausgeführt ist und auch durch eine feste Form, die Rundstrophe, sich von allen übrigen vortheilhaft abhebt. Nach einigen Worten des Engels, der aber als solcher nirgends ausdrücklich genannt wird, folgt der verhältnißmäßig lange Schlußchor. Bei diesem tritt uns wieder die gedankenlose Behandlung des Textes störend entgegen. Die Worte „Lob und Preis und Dank und Ehre" ¾ Takt füllen in steter Wiederholung fünf Seiten ohne daß etwas anderes dazu kommt, erst Seite 6 beim Taktwechsel geht es weiter „sei dir wehrter Heilger Geist." Im Verfolg wird der heil. Geist gebeten, Hülfe und Ruhe zu schaffen „wenn die Wellen an dem Schiff der wahren Kirche mit gehäuften Fluten schwellen", sodann wird der Lobgesang in die Anfangstöne zurückgeleitet und damit der Beschluß gemacht. Ohne Zweifel war es für damalige Hörer ein klangreiches und erbauliches oder, wie man sich auszudrücken pflegte, geistlich ergötzliches Tonstück; für uns ist es eine entsetzlich pietistische Musik. In den andern Cantaten machte Zachau nur von vier Singstimmen Gebrauch, hier sind deren sechs angespannt. Besondere Kunst ist in ihrer Behandlung nicht zu bemerken, es läuft vielmehr auf bloße harmonische Ausfüllung hinaus, und bei einer zwölf Takte fortgehenden Imitation in der Mitte des Chores stehen ihm zwei davon entschieden im Wege. Fugen sind in der ganzen langen Cantate nicht anzutreffen, ein Zeichen daß diese keineswegs sein beständiges Morgen- und Abendbrod bildeten, wie die Händel-

ſchen Biographen, die nie eine Note von Zachau ſahen, uns möchten glauben machen; indeß wechſeln kleine Nachahmungen ganz richtig mit einfach harmoniſch gehaltenen Stellen. Die meiſten Sätze dieſer Cantate tragen das formloſe Gepräge, welches die deutſche Muſik von 1670—1710 überhaupt kennzeichnet; im übrigen ſpricht ebenfalls der Text dafür, daß ſie in die nächſten Jahre nach 1700 zu verlegen iſt, wo man, wie wir weiterhin ſehen werden, ſich auch in Hamburg an ähnlichen geiſtlichen Muſikdramen verſuchte. Große Formen, die das ganze Tonſtück gleichſam in Heft und Band bringen, fehlten der Muſik dieſer Zeiten noch ſehr, am meiſten der Vocalmuſik und wieder am meiſten in Deutſchland, da man die Formen der Schütz'ſchen Tonſätze gänzlich Preis gab. In der Kette derjenigen zahlreichen Compoſitionen, welche dieſer Uebergangszeit angehören und dem Neuen und Beſſeren zuſtreben, bilden Zachau's Cantaten immerhin beachtenswerthe und für die muſikaliſche Jugend anregende Verſuche, aber eine ſelbſtändige Bedeutung haben ſie niemals gehabt. Zachau iſt kein Tondichter, er iſt Muſikus in einſeitiger Beziehung. Wir ſehen auch, wie er nach und nach mit Vorliebe der anti-contrapunktiſchen, theatraliſch melodiöſen Muſik ſich zuneigt. Dieſe entſprach allerdings ſeiner Natur am meiſten; das Tiefe und Erhabene faßte er ſelten recht, dagegen weiß er die Töne weltlicher Beweglichkeit, angenehmer, leichter, ſo zu ſagen ſentimentaler Melodie ziemlich zu treffen. Freilich iſt das, was er bietet, nicht der wahre Geſang, es ſind Organiſten-Melodien: aber welcher deutſche Organiſt konnte ſich rühmen den wahren Geſang zu kennen?

Die genannten Werke erſchöpfen die Zahl derjenigen Compoſitionen, die mir von Zachau zugänglich waren. Beſonders über ſeine im eigentlichen Sinne ſo zu nennende gemein-kirchliche Wirkſamkeit war nichts zu finden, weder an Nachrichten noch an Choralbüchern; nur vermuthen können wir, er vornämlich habe zu den „erfahrenen Muſicis" gehört, deren Beihülfe Freylinghauſen, der Sänger der Halle'ſchen Pietiſten, 1710 bei der 5. Auflage ſeines Geſangbuches dankbar anerkennt[15]).

Solcher Art alſo ſind die Compoſitionen des Mannes, bei dem

15) Vgl. Winterfeld, Ev. Kirchengeſang III. 47.

Händel in die Schule gehen ſollte. Man wird nun auch zu beurtheilen im Stande ſein, was Zachau ihm aus eigenem Vermögen beibringen, worin er ihm als Componiſt Vorbild werden konnte. Beider Naturen waren grundverſchieden; doch trafen ſie ſich in der glücklichen Zeit, wo Zachau noch friſch und Händel ſich ſeiner abweichenden Art noch nicht bewußt war. Wer im Hinblick auf obige Compoſitionen den Nutzen der Zachau'ſchen Unterweiſung nicht beſonders hoch anſchlagen möchte, der bedenke, daß er als Lehrer mancherlei Vorzüge kann beſeſſen haben, die ſich aus ſeiner Muſik nicht herausleſen laſſen. Konnte er ſich weder für einen fruchtbaren noch für einen originellen Tonſetzer halten, ſo lag es nahe, den Schüler ſo bald als möglich von ſeinen eigenen Exempeln weg zu denen anderer Meiſter zu führen. Daß er von den verſchiedenen Satzarten Nachricht zu geben und Muſter vorzulegen wußte, zeigen ſeine eigenen Verſuche, und mehr war nicht nöthig. Wir bleiben alſo mit gutem Grunde bei der allgemeinen Annahme, Händel habe in ihm einen geſchickten treuen und liebevollen Präceptor gefunden. Zachau's Vocalwerke zeigen allerdings, wie viel Händel noch zu lernen hatte, als er ſeine Schule verließ, und wie viel er rein aus eigenem Antriebe gelernt hat. Für Orgel und Clavier hatte er treffliche Muſter, zum Theil an Zachau ſelber, aber das Beſte, das Eigentliche fehlte ihm noch, als dieſer ihn für reif erklärte. Wäre ihm hier nicht ſein älteſter beſter Lehrer, der mächtige Genius der ihm ſchon im Flügelkleide über das Machtgebot des Vaters unverſehrt hinweghalf, beigeſprungen, ſo würde er zwar die Bahnen der deutſchen Organiſten mit Ruhm gewandelt, aber nimmer ſich ſelber in der Vergeiſtigung des Textes und im wahren Geſange eine neue Bahn gebrochen haben. Sein dankbares Gemüth und ſein edler großer Sinn ließen es nicht zu, daß er über Zachau anders als lobend ſich äußerte, obwohl er beſſer als wir alle den beſchränkten Standpunkt des Mannes erkannte; und der Reſpect vor Händel's Lobſpruch veranlaßte namentlich in England den gründlichen Irrthum, Zachau ſei ein beſonderer Verehrer des Contrapunkts, ein ruhmwürdiger Stammhalter der ‚alten Schule' geweſen.

Was der Lehrer an in- und ausländiſchen Muſikalien beſaß, wurde bei paſſender Gelegenheit hervorgeſucht. Er zeigte dem kleinen

Händel die mannigfaltigen Schreibarten verſchiedener Völker nebſt eines jeden Verfaſſers Vorzügen und Mängeln, ſo viel er davon verſtand, und war für den ergichten Schüler natürlich ein Orakel. Rare Sachen wurden abgeſchrieben, damit ſich durch anhaltende Betrachtung deren Vortrefflichkeit noch beſſer einpräge. Eins der ſo entſtandenen Muſikbücher, datirt 1698 und mit „G. F. H." bezeichnet, hat Händel lebenslang aufbewahrt. Es enthielt verſchiedene Arien, Chöre, Capricci, Fugen und andere Muſikſtücke angeblich von Zachau, Alberti [Heinrich Albert], Froberger, Krieger, Kerl, Ebner, Strunch [Adam Strunck] und wohl noch von andern deutſchen Meiſtern. Nach Händel's Tode blieb das Buch in den Händen ſeines Gehülfen Smith, in deſſen Familie bei Lady Rivers es ſich noch befand als die Anecdotes gedruckt wurden[46]). Aber als dieſer Smith'ſche Nachlaß 1856 in Victor Schölcher's Beſitz gelangte, war die merkwürdige Reliquie nicht mehr dabei[47]). Mit dem Abſchreiben und Unterſuchen fremder Erzeugniſſe wechſelten eigene Ausarbeitungen über gegebene Themen. Aufzeichnungen freier Erfindungen kamen gar bald hinzu. Orgel und Clavier ruhten nimmer, auch Oboe, Violine und ſo nach und nach das ganze Orcheſter wurde in freien Stunden zur Hand genommen. Durch ſolche beſtändige Arbeit und bei ſeinem Geiſte gewann Händel ſo unglaublich ſchnell jene grundfeſte Sicherheit und reife Erfahrung in ſeiner Kunſt, die viel mehr zu bewundern iſt, als das frühzeitige Muſiciren und Componiren. Denn in letzterer Hinſicht fand er unter ſeinen Zeitgenoſſen muſikaliſche Talente, die ihm nichts nachgaben, in der inneren Reife hatte er ſeines Gleichen nicht, ſelbſt Bach, an Jahren gleich, entwickelte ſich langſamer.

Das Componiren ging ihm ſchnell von der Hand. Orgelſtücke und Kirchencantaten waren das Gewöhnliche, auch mußte Woche für Woche etwas Neues aufgetragen werden. Von dieſen früheſten Cantaten iſt noch nichts wieder zum Vorſchein gekommen. Dagegen fand der Graf von Marchmont (Lord Polwarth) auf ſeinen Reiſen durch Deutſchland eine kleine Sammlung dreiſtimmiger So-

46) [W. Coxe] Anecdotes of Handel and Smith. London 1799. 4. p. 6.
47) Schölcher, Life of Handel. London 1857. p. 9.

naten für zwei Oboen und Baß, ſechs Stück, die Händel im zehnten Jahre verfaßte, und verehrte ſie ſeinem Flötenlehrer, dem berühmten Weidemann, einem Mitgliede des Händel'ſchen Orcheſters. Weidemann rückte gelegentlich damit hervor und zeigte ſie Händel, der ſie mit Heiterkeit anſah. Lachend ſagte er: „Ich componirte damals wie der Teufel, am meiſten für die Oboe die mein Lieblingsinſtrument war.“[18]) Die Oboe kann alſo wohl nicht, wie Winterfeld meint, erſt „ſpäter Händel's Lieblingsinſtrument“ geworden ſein.[19]) Dieſe Erſtlinge kamen hernach in die königliche Sammlung, indeß war Burney der erſte und letzte der ſie dort ſah; ſie ſind durch Händel's Aeußerung hinreichend charakteriſirt. Verſchollen iſt mit den übrigen auch die Kunde von mancherlei närriſchen Umſtänden, unter denen ſie vor die Oeffentlichkeit gelangt ſein werden. Hier iſt der Dichtung ein freier Spielraum und bei Kenntniß der damaligen deutſchen Verhältniſſe auch ein außerordentlich reicher Stoff geboten. Indeß, wir haben die Selbſtbekenntniſſe des nur vier Jahre älteren Telemann, die, was Unterhaltung anlangt, keinem Roman nachſtehen, ein treues Bild der Zeit geben und wegen ihrer merkwürdigen Verbindung mit Händel's Leben uns hier doppelt willkommen ſein müſſen. Ich gebe die Erzählung, die ſchon wegen eines ſolchen Componiſten ſelbſtändigen Werth hat, unverkürzt, ſie wird uns unvermuthet auf Händel zurückleiten.

„Ich — Georg Philipp Telemann — bin in Magdeburg 1681 den 14. Märtz gebohren, und den 17ten darauf Evangeliſch-Lutheriſch getauft worden. Mein Vater, Henricus, war Prediger daſelbſt an der Kirche zum H. Geiſt, und ſtarb 1685 den 17. Jenner, als er kaum 39 Jahr erlebet; ich aber noch nicht das vierte erreichet hatte. Meine Mutter, Maria, ſtammte gleichfalls von einem Paſtore aus Altendorff, Johann Haltmeyer, her, und verblich 1710.

„In den kleinern Schulen lernte ich das gewöhnliche, nemlich Leſen, Schreiben, den Catechismum und etwas Latein; ergriff aber

18) »I used to write like the D—l in those days, but chiefly for the hautbois, which was my favourite instrument.« Burney, Sketch in Commemoration p. 8.

19) Ev. Kirchengeſang III, 160.

auch zuletzt die Violine, Flöte und Cither, womit ich die Nachbarn beluſtigte, ohne zu wiſſen, ob Noten in der Welt wären. Die große altſtädter-Schule, ſo ich im zehnten Jahre betrat, verſchaffte mir die höhere Unterweiſung, vom Cantore, Hrn. Benedicto Chriſtiani, biß in die oberſte Claſſe des Hrn. Rectoris, Anton Werner Cuno, endlich auch diejenige des Hrn. R. Müllers, Rectoris am Dom, welcher mir die erſte Liebe zur deutſchen Dichtkunſt einpflanzete. Geſamte Lehrer aber waren mit meinem Fleiſſe, oder vielmehr mit meiner Fähigkeit bald zu faſſen, ſehr zufrieden, und gaben mir das Zeugniß, daß ich im Lateiniſchen, beſonders aber im Griechiſchen, einen guten Grund geleget hatte. Allein, was vergißt man nicht ohne Uebung.

„In der Muſik hatte ich, binnen wenig Wochen ſo viel begriffen, daß der Cantor mich, an ſeiner Statt, die Singeſtunden halten hieß, ob gleich meine Untergebne weit über mir hervorrageten. Während dieſer Zeit componirte er; ſo bald er aber den Rücken wandte, beſahe ich ſeine Partituren, und fand immer etwas darin, ſo mich ergetzte; warum aber? das war mir verborgen. Gnug, ich wurde dadurch veranlaſſet, allerhand Muſik zuſammen zu raſſen, die ich in Partituren ſchrieb, und emſig in ſelbigen laß, mithin immer mehr Licht bekam: biß ich endlich, mit Ehren zu melden, ſelbſt anfing zu componiren; aber doch in aller Stille.

„Inzwiſchen wuſte ich, mit Unterſchreibung eines erdichteten Nahmens, mein Machwerk in des Cantoris und Präfecti[20]) Hände zu ſpielen, da ich es denn theils in der Kirche, theils auf der Gaſſe, und auch zugleich den neuen Verfaſſer aufs beſte loben hörte. Dies machte mich ſo kühn, daß ich eine ertappte hamburger Oper, Sigismundus[21]), etwa im zwölfften Jahre meines Alters, in die Muſik ſetzte, welche auch auf einer errichteten Bühne toll genug abgeſungen wurde, und wobei ich ſelbſt meinen Held ziemlich trotzig vorſtellte. Ich mögte dieſe Muſik wohl itzt ſehen, wenn mir der Kopf nicht recht ſtehet.

---

20) Vorſteher des muſikaliſchen Schülerchors, der beſonders beim Umſingen in den Straßen die Oberleitung und den Beutel hatte.

21) nämlich den Text von Poſtel, Hamburg 1693; Calderon's „Leben ein Traum" liegt zu Grunde.

„Bevor ich zu ſolchem Vermögen gelanget war, ließ ich mich auf dem Clavier unterrichten; gerieth aber zum Unglück an einen Organiſten, der mich mit der deutſchen Tabulatur erſchreckte, die er eben ſo ſteiff ſpielte, wie vieleicht ſein Großvater gethan, von dem er ſie geerbet hatte. In meinem Kopfſe ſpuckten ſchon muntrere Töngens-, als ich hier hörte. Alſo ſchied ich, nach einer vierzehntägigen Marter, von ihm; und nach der Zeit habe ich, durch Unterweiſung, in der Muſik nichts mehr gelernet.

„Ach! aber, welch ein Ungewitter zog ich mir durch beſagte Oper über den Hals! die Muſik-Feinde kamen mit Schaaren zu meiner Mutter, und ſtellten ihr vor: Ich würde ein Gaukler, Seiltänzer, Spielmann, Murmelthierführer ꝛc. werden, wenn mir die Muſik nicht entzogen würde. Geſagt, gethan! mir wurden Noten, Inſtrumente, und mit ihnen das halbe Leben genommen. Damit ich aber deſto mehr davon abgezogen würde, ſo ward beſchloſſen, mich nach Zellerfeld auf dem Hartze in die Schule zu ſchicken: weil meine Notentyrannen vieleicht glaubten, hinterm Blockberge duldeten die Hexen keine Muſik.

„Ich ging, etwa 13 Jahr alt, mit einem Empfehlungs-Briefe an den Superintendenten, Hr. Caſpar Calvör, begleitet, der mich zum Studiren ſorgfältig anhalten ſollte, welches auch geſchahe, und ich nahm in ſelbigem, beſonders in der Feldmeſſung, merklich zu; aber auch dieſe hat das Schickſal des vorhingedachten Griechiſchen gehabt.

„Nach einigem Zeitverlaufe ſollte ein Bergfeſt gefeiret werden, und der Cantor zu einer ihm gegebenen Poeſie die Muſik verfertigen; allein er lag am Podagra. Immittelſt hatte ich einem meiner Schulgeſellen vertrauet, daß ich Töne zuſammen zu ſetzen wüſte. Dieſer eröffnete es jenem; ich wurde gerufen, und übernahm, auf deſſen Anſuchen, ſolche Verrichtung. Der Tag der Aufführung nahete heran; mein Cantor aber mußte annoch das Bette hüten: alſo kam das Tactgeben an mich, als an eine Figur von 4 Fuß und etlichen Zollen, welcher man ein Bänckgen unterſetzte, damit ſie geſehen werden könnte. Die Muſik war gut beſetzet, und klang. Die treuherzigen Bergleute, mehr durch meine Geſtalt, als durch die Harmonie gerührt, wollten mir, nach geendigtem Gottesdienſte, ihre Liebe be-

zeugen, und brachten mich haufſenweiſe nach meiner Wohnung; einer aber von ihnen trug mich auf dem Arme dahin, wobey ich mich mit ihrem gewöhnlichen Lobſpruche: Du kleiner, artiger Boß! zum öfftern beehren hörte.

„Mein lateiniſcher Hüter, der brave Hr. Calvör, ließ mich zu ſich fordern, eröffnete ſein Vergnügen über meine Muſik, und ermahnte mich, ferner darin fortzufahren; zeigte mir auch die Verwandtſchafft der Meskunſt mit der Muſik: wie denn ſeine Schrifften hernach gewieſen haben, daß er in beyden ein gantzer Meiſter geweſen ſey. Dies ſchien das meiner Mutter gegebene Verſprechen aufzuheben, und verleitete mich zu einem unſchuldigen Ungehorſam: alſo, daß ich das Clavier wieder hervorſuchte, und im Generalbaſſe zu grübeln anfing, wovon ich mir eigne Regeln niederſchrieb. Denn, ich wuſte noch nicht, daß Bücher davon wären, und den Organiſten wollte ich auch nicht fragen, weil der magdeburgiſche, fürchterlichen Andenckens, mir noch unvergeſſen war. Daneben wurden Violine und Flöte auch nicht hintangeſetzt, zur Kirche aber verfertigte ich faſt alle Sonntage ein Stück: fürs Chor Moteten; und für den Stadt-Muſikanten allerhand Bratenſymphonien.

„Nach einem vierjährigen Auffenthalt allhier begehrte des hildesheimiſchen damahls-berühmten Gymnaſii Director, Hr. Mag. Loßius, mich dahin, welches mir auch von Magdeburg aus bewilliget ward, wohin mein mehrgedachter Gönner mogte geſchrieben haben. Der Hr. Loßius pflegte jährlich ein oder zwey Schauſpiele poetiſch zu verfaſſen und aufzuführen, alſo, daß die Recitative geredet, die Arien aber geſungen wurden; und zu dieſen muſte ich die Muſik ſetzen, die vieleicht bloß darum gefiel, weil ich immer nur noch ein Stück vom menſchlichen Cörper war.

„Die Schulſtunden verabſäumte ich nicht, es müßte denn die Logic ſeyn, mit deren Barbara, Celarent, ich mich nicht vertragen konnte. Genug, ich ſtieg, unter einer Anzahl von 150 Schülern, die die erſte Claſſe ausmachten, biß zum dritten Platze von oben.

„Die Sätze von Steffani und Roſenmüller, von Corelli und Caldara erwählte ich mir hier zu Muſtern, um meine künfftige Kirchen- und Inſtrumental-Muſik darnach einzurichten, in welchen beiden Gattungen denn kein Tag ohne Linie vorbey ging. Die zwo

benachbarten Capellen, zu Hanover und Braunſchweig [-Wolfenbüttel], die ich bey beſondern Feſten, bey allen Meſſen, und ſonſt mehrmals beſuchte, gaben mir Gelegenheit, dort die franzöſiſche Schreibart, und hier die theatraliſche, bey beiden aber überhaupt die italiäniſche näher kennen, und unterſcheiden zu lernen. Auch brachten mir, die hie und dort befindliche, trefliche Inſtrumentenſpieler die Begierde bey, auf den meinigen ſtärcker zu werden; worin ich aber weiter gegangen wäre, wenn nicht ein zu hefftiges Feuer mich angetrieben hätte, auſſer Clavier, Violine und Flöte, mich annoch mit dem Hoboe, der Traverſe, dem Schalümo, der Gambe ꝛc. biß auf den Contrabaß und die Quint-Poſaune, bekannt zu machen.

„Der damahlige jeſuitiſche Muſikdirector in der römiſchcatholiſchen Kirche, Pater Criſpus, dem ich öffters, bey ſeinen Aufführungen, zum Scherwentzel im Singen und Spielen gedienet, hatte mich lieb gewonnen, und trat, nachdem er durch brünſtige Ueberredungen an meiner Wiederkehr zum Schooſſe ſeiner Kirche vergebens gearbeitet, mir dennoch, aus danckbarem Gemüthe, das godehardiner Kloſter, eines von den wichtigſten daſelbſt, ab, wo ich alles mit Evangeliſchen beſtellete, deutſche Zwiſchencantaten einführte, die nicht ſelten Religionsſtreitigkeiten enthielten, und alles das vermied, was der unſrigen anſtößig ſeyn konnte: wie ich denn auch zu dieſer Verwaltung die Einwilligung des ſonſt eifrigen Superintendenten, Hrn. D. Johann Riemers*), erhielt.

„Endlich ward ich der Manteljahre ſatt, und ſehnte mich nach einer hohen Schule, wozu ich Leipzig erkieſete. Ich reiſete nach meiner Vaterſtadt, um hiezu das benöthigte in Ordnung zu bringen. Ein veranſtaltetes Examen brachte den Ausſpruch zu Wege, daß ich ein Juriſt werden, und der Muſik gäntzlich abſagen ſollte. Jenes war ohne dies meine Abſicht; und zu dieſem bequemte ich mich ohne allen Widerſpruch, mit dem feſten Vorſatze, auf einen geheimen Rath loß zu ſtudiren: hinterließ auch meine gantze muſikaliſche Haushal-

*) „Der als Paſtor an der hamburgiſchen Jacobs-Kirche 1714 geſtorben iſt, und in ſeinem Lebenslaufe verordnet hat, man ſollte weder läuten noch ſingen bey ſeinem Begräbniſſe, denn er könnte das Geräuſche nicht vertragen. Doch hat man von ihm unter andern ein Büchlein, das ſingende Zion betitelt.“ Anmerkung von Mattheſen.

tung, und begab mich 1701 nach Leipzig, da ich unterwegens in Halle, durch die Bekanntſchaft mit dem damahls ſchon wichtigen Hrn. Georg Fried. Händel, beynahe wieder Notengifft eingeſogen hätte. Allein ich hielt feſt, und nahm meine vorige Gedancken wieder mit auf den Weg. Ich langte an, und kam am ſchwartzen Brete mit einem anſehnlichen Studioſo überein, deſſen Stubenpurſch zu werden. Mein Reiſegeräthe ward geholet; aber wie klopfte mir das Hertz, als ich Wände und Winckel der Stube mit muſikaliſchen Inſtrumenten verſehen fand! mir wurde alle Abend was vorgemuſiciret, welches ich bewunderte; ob ich es gleich ſelbſt weit beſſer konnte.

„Ich fing indes meine Collegia an, und hörte bey dreien Profeſſorn und Doctorn, als beym ältern Hrn. Otto Menken, und bey Hrn. Andreas Mylius Juridica; bey Hrn. R. Weidling die Rednerkunſt, und bey Hrn. Magiſter N. Calviſius die Philoſophie.

„Mittlerweile kömt mein Stubenpurſch einſt über meinen Coffre, und findet den von mir componirten ſechſten Pſalm, der, ich weiß nicht wie, unter mein Leinenzeug gerathen war. Ich verſtändigte ihn meines Vorhabens, welches er billigte; bat ſich aber den Pſalm aus, um ihn am nächſten Sonntage in St. Thomaskirche muſiciren zu laſſen. Der damahlige Bürgermeiſter und geheime Rath, Hr. D. Romanus, findet Geſchmack daran, und beredet mich, alle 14 Tage ein Stück für beſagte Kirche zu ſetzen; wogegen ich mit einem erklecklichen Legat verſehen wurde, ohne die Hoffnung, ſo man mir zu gröſſern Vortheilen machte: doch ging deſſen fernerer Rath dahin, daß ich die andern Studien nicht niederlegen ſollte.

„Itzo fiel mir meine Mutter, deren Befehle ich ehrete, wieder ein, eben als ich von ihr einen neuen Geldwechſel empfing. Ich ſchickte ſolchen wieder zurück, meldete meine übrigen Umſtände, und bat um Aenderung ihres Willens, in Anſehung der Muſik. Ihr Seegen zu meiner neuen Arbeit erfolgte: und nun war ich auf der einen Achſel wieder ein Muſikus.

„Bald darauf gewann ich die Direction über die Opern, deren ich insgeſamt, auch noch von Soran und Frankfurt aus, etliche und zwantzig, und zu vielen davon ebenfalls die Verſe, gemacht habe. Für den weiſſenfelſiſchen Hof verfertigte ich etwa vier Opern, und

richtete endlich in Leipzig das noch [Anno 1740] ſtehende Muſikcollegium an.

„Die Orgel in der neuen Kirche wurde fertig, und ich darüber, als Organiſt, wie auch zum Muſikdirectore beſtallet. Jene habe nur bey der Einweihung berühret, hernach aber ſolche verſchiedenen Studioſis unter die Hände gegeben, die ſich darum zanckten. Die Feder des vortreflichen Hn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten; in melodiſchen Sätzen aber, und deren Unterſuchung, hatten Händel und ich, bey öfftern Beſuchen auf beiden Seiten, wie auch ſchrifftlich, eine ſtete Beſchäfftigung.“[22])

So ſind wir denn auf dem Gange durch das Jugendleben eines Andern wieder bei unſerm Helden angelangt. Obwohl erſt ſechzehn Jahre alt, ſteht er da als eine für Stadt und Land wichtige Autorität, an die jener muntere zwanzigjährige Jüngling ſich anlehnen konnte. Mattheſon mochte dem „lieben Telemann“ nicht gern berichtigend in die Rede fallen, wäre es ein anderer geweſen, ſo würde er gleich beigedruckt haben, was er ſpäter in ſein Handexemplar ſchrieb: „Händel war damals und lange hernach ein Fremdling in der Melodie; wußte hingegen von Fugen und Contrapunkten viel mehr, als Kuhnau.“ Obgleich er die Verſicherung wegen Händel's Unbekanntſchaft mit der Melodie noch öfter wiederholt, hat Telemann doch Recht. Was für eine Art von Melodie gemeint war, erklärt Mattheſon wider Willen ſelber, wenn er im Vollk. Capellmeiſter bei der Verhandlung über Fugen und Fugenmänner Kuhnau und Händel zuſammenbringt, und nachdem der erſte abgethan iſt, alſo fortfährt: „Ein paar Proben aus Händel's Suites pour le Clavecin dürfften hier nicht undienlich ſeyn, indem doch ein gantz andrer Geiſt daraus hervorleuchtet, und zwar ein ſolcher, der alle Auswege der Harmonie dergeſtalt kennet und beſitzet, daß er nur damit zu ſchertzen oder zu ſpielen ſcheinet, wenns andern arbeitſam vorkömmt.“[23]) Auf dieſe „muntreren Töngens“, wie Telemann bekennt, oder in Händel's Sinne geſprochen auf dieſen „anderen Geiſt“, auf die Ge-

22) Mattheſen, Ehrenpforte S. 354—359.

23) Der Vollkommene Capellmeiſter. Hamburg 1739. Fol. S. 439—40.

winnung eines völlig freien und rein muſikaliſchen Ausdruckes waren ihre gemeinſamen Unterſuchungen gerichtet.

Der vielſeitig gebildete, in allen Sätteln eingerittene Telemann wird uns noch öfter begegnen. Er hat der Maſſe nach allein ebenſoviel geſetzt, als Bach und Händel zuſammen. Bei ſeinen Zeitgenoſſen ſtand er in größtem Anſehen: erſt als er 1723 es ablehnte, Cantor zu St. Thomas in Leipzig und damit Kuhnau's Nachfolger zu werden, wurde der große Bach nebſt drei andern zur Probe zugelaſſen! Daß er durch ſeine zweite Heirath 1714 zu Frankfurt mit der älteſten Tochter (Maria Catharina) des dortigen Rathskornſchreibers Andreas Terter[24]) in den Göthe'ſchen Stammbaum hineingewachſen iſt, wird unſern Göthe-Scholiaſten neu ſein. Von Händel ſprach er bis in ſein hohes Alter mit Verſtändniß und Begeiſterung. Eſchenburg[25]) hörte ihn auch noch oft mit Vergnügen von dieſer Jugendfreundſchaft erzählen. Und Händel ſeinerſeits pflegte zu ſagen, Telemann ſetze ein achtſtimmiges Kirchenſtück mit derſelben Geſchwindigkeit auf, mit der ein Anderer einen Brief ſchreibe — was Hawkins ermuthigte, ihn kurzum den größten deutſchen Kirchencomponiſten zu nennen.[26])

Händel war zu dieſer Zeit Zachau's Unterweiſung ſchon entwachſen. Sein Lehrer hatte ihn wirklich vielfach gefördert, hatte ihm nicht, wie der des Telemann, die „alte Leier" verleidet; auch wurden ſeine Jünglingsjahre nicht in gleichem Maße durch allerlei Pläne hin und her geſchaukelt: ſo eben war es gut für ſeinen ernſteren Geiſt, wenn dieſer, wie innerer Trieb es heiſchte, durchaus ſtetig und unaufhaltſam zur Vollkommenheit aufſteigen ſollte. Dabei wurde ihm ſowenig als einem Andern erſpart, gelegentlich verſuchsweiſe dies und das zu unternehmen, um ſich die paſſende äußere Stellung in der Welt auszuwirken. Einen Ausflug hatte er ſchon gemacht, nämlich nach der Hauptſtadt. Berlin mußte für eine erſte Kunſtreiſe von Halle aus in mehrfacher Beziehung der geeignetſte Ort ſein. Die Churfürſtin Sophia Charlotte, Prinzeſſin von Hannover und

24) Matthеſon, Ehrenpforte S. 365.

25) Nachricht von Händel's Lebensumſtänden und Gedächtnißfeyer S. VII.

26) Howkins, history V. 289: »the greatest church musician in Germany.«

Schülerin von Steffani, wegen ihrer metaphyſiſchen Unterſuchungen mit Leibnitz die philoſophiſche Königin genannt, konnte ſich mit manchem Capellmeiſter meſſen. Durch ſie kam die Muſik am preußiſchen Hofe ſchnell in die Mode, nachdem ſie dort faſt ein Jahrhundert hindurch wenig beachtet war. Die Churfürſtin, ſeit 1701 Königin, pflegte vom Clavier aus die Concerte und Opern zu dirigiren, während Prinzen und Prinzeſſinnen mit ſangen, ſpielten und tanzten. Das Orcheſter war großentheils mit Capell- und Concertmeiſtern aus aller Herren Ländern beſetzt[27]). An ſicher begründete Kunſtleiſtungen iſt dabei wohl kaum zu denken: es waren vorſchnell gezeitigte Blüthen, als die ernſte Kriegszeit des großen Churfürſten ſo eben vorüber war, die daher auch leicht welkten und hinfielen ſowie Sophie Charlotte ſtarb und mit König Friedrich Wilhelm I. das ſparſamere Philiſterregiment begann. Muſikaliſche Virtuoſen fanden dort eine warme Aufnahme, ohne Anſehen der Nationen, doch würde man von dem Knaben Händel, wenn er aus Italien gekommen wäre, ſicherlich noch mehr Aufhebens gemacht haben.

Nach Mainwaring, der hier wieder einen mehr geſchmückten als hiſtoriſch treuen Bericht vorlegt, war Händel 1698 in Berlin; es muß aber ſchon 1696, im zwölften Jahre ſeines Alters geweſen ſein, wenn die übrigen Umſtände paſſen ſollen. Ein Freund des Vaters führte ihn am dortigen Hofe ein. Man fand ſein Clavierſpiel bewundernswerth, nicht bloß in Betracht ſeiner Jahre. Unter den Muſikern ſtanden die Italiener an Zahl, mindeſtens an Bedeutung obenan, von denen uns hier nur Giovanni Bononcini und Attilio Arioſti angehen. Es hat ſich noch nicht urkundlich nachweiſen laſſen, daß ſie ſchon 1696 in Berlin waren[28]), doch müſſen wir ſolches annehmen bis das Gegentheil erwieſen iſt. Giovanni Bononcini ſoll in der Bande der beſte Componiſt und Pater Attilio der beſte Clavierſpieler geweſen ſein. Ich bemerke aber, daß Giovanni's älterer Bruder Antonio auch mit dabei war, und daß dieſer, nach den erhaltenen Werken zu urtheilen, ſeinem Bruder mindeſtens die

27) Mattheſon, Ehrenpforte S. 359.

28) Vgl. Schneider, Geſchichte der Oper u. des Opernhauſes in Berlin. S. 6 u. 29.

Stange halten konnte; in England war er niemals ordentlich bekannt, daher thut Mainwaring, der immer nur von Hörenſagen urtheilte, als ob er gar nicht in der Welt geweſen. Pater Aſtilio, ein herzlich gutmüthiger Mann, ſeinem Stande nach ein Prieſter, ſoll den kleinen Händel ſo lieb gewonnen haben, daß er ſich ſtundenlang von ihm vorſpielen ließ, wobei er ihn mitunter auf dem Schooße hatte und ihm manchen lehrreichen Wink ertheilte. Für ſolche Güte blieb ihm Händel lange dankbar. Ganz anders benahm ſich der hochfahrende Gio. Bononcini. Er hörte, Händel ſei an Jahren ein Kind, alſo hielt er ihn auch in der Kunſt dafür, auf nähere Prüfung ließ er ſich nicht ein. Als er nun doch tagtäglich zu ſeinem Aerger vernehmen mußte, wie ſeine Collegen des Kindes Fähigkeiten, namentlich im Generalbaß, herausſtrichen, erſann er eine exemplariſche Probe, ſetzte eine chromatiſche Cantate mit einem Grundbaß für das Clavier und legte ſie dem Händel zur Begleitung vor. Auf Zureden der Muſiker verſuchte dieſer es vom Blatte weg: und als er hierbei das, woran ein gewiegter Meiſter ſeine volle Ladung hatte, nicht nur hurtig abfertigte, ſondern auch noch mit Nachdruck, richtiger Betonung und einer gewiſſen Sauberkeit vortrug, zog Bononcini andere Saiten auf. Doch behielt der verbindliche Ton, in welchem er fortan zu ihm redete, zuviel von kalter Höflichkeit, um das Herz des feurigen Knaben gewinnen zu können. Es iſt derſelbe Bononcini, dem Händel ſpäter in England zehn Jahre und länger als unbezwinglicher ſiegreicher Nebenbuhler gegenüberſtand. Sicherlich wurde er unangenehm berührt von den Anzeichen einer ſo bedeutenden muſikaliſchen Kraft, deren Daſein ihm um ſo unerklärlicher ſein mußte, da ſie ſich in einem der verachteten Deutſchen offenbarte, und ohne ſchon damals eine förmliche Eiferſucht für möglich zu halten, kann man doch mit vollem Rechte annehmen, daß ſchon hier in Berlin der Saame zu ihrer Verfeindung ausgeſtreut worden. Als erſter Zuſammenſtoß mit Bononcini und mit italieniſcher Muſik iſt der Berliner Aufenthalt denkwürdig.

Es iſt erklärlich, daß der Churfürſt, der ſpätere König Friedrich I., Verlangen trug den kleinen Händel in ſeinen beſonderen Schutz zu nehmen, da dieſer ſein geborner Unterthan war und es ihm ſchmeicheln mußte, in ſeinem eigenen Lande einen Muſiker von ſolcher

Begabung emporkommen zu ſehen. Er gedachte den Knaben ſobald als möglich nach Italien zu ſenden, ſobald als möglich wieder heim zu holen und dann gleichſam als einen Leibeigenen beſtändig im Dienſte ſeines Hofes, alſo im Dienſte des Vaterlandes, zu behalten. Dem Vater wurde dieſes Begehren zur Entſchließung übermittelt, worauf nach ſorgfältig gepflogenem Familienrathe dieſe Antwort einlief: Er, der alte Vater, müſſe es zwar allemal mit der größeſten Ehrerbietung anerkennen, daß Ihro Churfl. Durchlaucht ein ſo gar gnädiges Auge auf ſeinen Sohn zu ſchlagen geruheten; weil er aber den Wunſch hege, die kurze Zeit über ſo ihm noch zu leben vergönnet, den Sohn zur Seiten zu haben, ſo hoffe er Churfl. Durchl. werden allergnädigſt verzeihen, wenn er die hohe Gnade, die ihm auf Dero Befehl angetragen ſei, in Unterthänigkeit verbitte.[29]) Der Brief iſt, wie ſchon die Quelle zeigt, in dieſer Faſſung natürlich nicht Acten-, ſondern Phantaſieſtück. Will man ihm Glauben ſchenken, ſo iſt die Frage, was den greiſen Vater zu einer ſo entſchiedenen Ablehnung bewegen mochte? „Es war ein weiſer Entſchluß", ſagt Mainwaring, „ihn nicht ſo frühzeitig in Abſicht eines Dienſtes oder Gewinnes zu etwas feſtem zu verbinden. Wie viele Eltern haben die ſchönſten Gaben ihrer Kinder dadurch erſtickt, daß ſie ihnen zur Zeit der Entwicklung die nothwendige Freiheit und Unabhängigkeit nahmen! Dieſe Erwägung leitete Händel's Eltern und Freunde ſolange er noch unter ihrer Aufſicht ſtand. Und ſehr merkwürdig iſt es, daß Händel ſelber, ſeitdem er ſein eigner Herr war, dieſe heilſame Regel beſtändig vor Augen hatte: er ſchlug in der Folge die größten Anerbietungen hoher Standesperſonen aus, ja ſogar die Gunſtbezeugungen des ſchönen Geſchlechts blieben unbeachtet, einzig und allein, um durch keinerlei Nebendinge gefeſſelt oder abgelenkt zu werden."[30]) Die Bemerkung iſt ebenſo ſchön als richtig, und man wird gern annehmen, was Händel's Eltern zur Ehre gereichen muß; doch iſt die Vorausſetzung, ſie wollten ihrem Sohne die Unabhängigkeit bewahren, näher zu erläutern. Nicht der iſt unfrei, der dient, denn dienen muß Jeder, ſondern der, den unwürdige Verhältniſſe zum Knecht

29) Nach Mainwaring, Memoirs p. 24 - 25.
30) Mainwaring, Memoirs p. 28—29.

erniedrigen. Verhältniſſe dieſer Art warteten Händel's, wenn er auf das Anerbieten einging. Wer ſich auf Koſten eines Fürſten ausbilden ließ, ſpannte ſich dadurch für immer in deſſen Dienſte, ſie mochten ihm ſpäter behagen oder nicht; das war damals allgemeine Praxis. Dabei waren die Muſiker den Wechſelfällen des Hofhaltes um ſo rückſichtsloſer unterworfen, weil ſie nach Aller Anſicht doch nur zur Ergötzlichkeit dienten. Sobald Einſchränkungen vorgenommen wurden und Abdankungen ſtattfanden, hatte „die Muſik insgemein den Vortanz", wie der witzige und ſachkundige Telemann bemerkt.[31]) In Preußen vernichtete der neue König Friedrich Wilhelm I. (1713) mit einem Federſtriche die ganze muſikaliſche Capelle; wer ſich nicht bequemen wollte dem Militair aufzuſpielen, konnte reiſen, Händel als ein gebundenes Subject wäre ſelbſtverſtändlich gehalten geweſen von nun an Marſch zu blaſen. Ueber die Bevorzugung der gewandten, ſchmiegſamen, äußerlich fertigen Ausländer können wir uns nicht ſehr wundern, denn ſie waren um 1700 in mancher Hinſicht den Unſrigen voraus. Aber dieſe Begünſtigung fällt doch mit in's Gewicht, wenn man die Urſachen aufſucht, derentwegen gerade die beſten deutſchen Muſiker den deutſchen Höfen fern blieben, oder ſich, wie Bach, bei ganz kleinen Fürſten einquartirten. Daß der preußiſche Hof in ſeiner damaligen Verfaſſung, etwa bis 1740 hin, nicht geeignet war, die bleibende Werkſtätte des Händel'ſchen Geiſtes zu werden, muß Jeder einſehen: und damit erledigt ſich alles Weitere.

Soviel bemerke ich bei dieſer Gelegenheit, mehr um die damalige Stellung der deutſchen Hofmuſiker klar zu machen, als um die Ablehnung Georg Händel's zu rechtfertigen. Daß dieſer aus ſolchen Rückſichten das Anerbieten von ſich wies, iſt ſehr zu bezweifeln; er hatte ſicherlich weit einfachere Gründe. Die Erzählungen haben ganz vergeſſen, daß ſein Sohn ſich noch immer allen Ernſtes zum Studium der Rechte vorbereitete. Der Vater war nicht willens, hierin eine Aenderung eintreten zu laſſen, alſo konnte er auch nicht auf den Wunſch ſeines Landesherrn eingehen.

Bereichert an mancherlei Erfahrungen und angeregt von der zum erſten Male gehörten italieniſchen Muſik kam Georg Friedrich

31) Mattheſon, Ehrenpforte S. 360

aus der Hauptſtadt zurück. Weil er die Reiſe, wie aus dem Erzählten erhellt, noch bei Lebzeiten ſeines Vaters unternahm, kann er ſpäteſtens Ende 1696 in Berlin geweſen ſein. Legen wir den Ausflug in dieſe Zeit, ſo war er nicht lange zu Hauſe, als er einen Eindruck ganz anderer Art erhielt: ſein alter Vater ſtarb am 11ten Februar 1697 im 75ſten Lebensjahre, hinterlaſſend 3 Kinder von 7, 10 und 12 Jahren, 28 Kindeskinder und 2 Kindes-Kindeskinder. Auf dem Gottesacker hatte er in dem Gewölbe Nr. 60 für ſich und die Seinen ein „Erbbegräbniß" gekauft und einen Denkſtein davor ſetzen laſſen, deſſen Inſchrift ich ſpäter beim Begräbniß der Mutter mittheilen werde. Auch die Leichenrede auf ihn ſammt beigefügtem Lebensabriß wurde gedruckt, wie wir aus dem Briefe Händel's an Michaelſen (London den 10. Aug. 1731) erſehen. Alles das ſind gültige Beweiſe eines behäbigen Wohlſtandes.

Die folgenden Jahre vergingen unter Studien mancherlei Art, und ſo daß die Muſik, nach der darauf verwendeten Zeit zu urtheilen, wohl nicht immer den oberſten Platz eingenommen hat. Mattheſon bezeugt ihm ſpäter, er habe „nebſt ſeiner ungemeinen muſicaliſchen Wiſſenſchafft gar feine andre Studia" gemacht.[32]) Noch nicht 17 Jahre alt, hatte er die lateiniſche Schule hinter ſich. Zu Anfang des Jahres 1702 bezog er die 1691 in ſeiner Vaterſtadt geſtiftete und ſchnell aufblühende Friedrichs-Univerſität; am 10. Februar ſchrieb er eigenhändig in das Studenten-Buch:

„10) Georg Friedrich Händel Halle-Magdeburg."

Der Caſſirer fügte hinzu: dd d. h. hat bezahlt. Der Prorector hieß Buddeus. Die Facultät iſt nicht angegeben, es verſteht ſich aber nach dem Voraufgegangenen von ſelbſt, daß Händel ſich auf die Rechte legte. Hieraus ergiebt ſich denn die ebenſo unbekannte als auffallende Thatſache, daß er noch fünf Jahre nach des Vaters Tode bei deſſen Willen beharrte. Es iſt ein weiterer Beweis von dem ſoliden Grunde, auf dem dieſe Familie ruhte, von der ſchönen Einigkeit, die in ihr waltete. Das äußere Leben mit dem inneren in Einklang zu bringen, iſt das Beſtreben jedes kräftigen Menſchen, und wie ſehr mußte unſer Georg Friedrich darnach Verlangen tragen!

32) Critica Musica II, 212

dennoch hat er ſolches niemals eigenmächtig oder vorzeitig durchſetzen wollen. Bei allem übermächtigen Genie, das im Händel lebte, hat er ſeinen Eltern nie durch Genieſtreiche kummervolle Nächte gemacht. Erſt als er ein geſetzteres Alter und jene wunderbare innere Reife erlangt hatte, beg er mit Aller Einwilligung in die Bahn ein, welche der angeborne Beruf ihm anwies, und verſuchte nun, obs ihm nicht gelingen wollte, das, was ihn der studiosus juris gekoſtet, bei der Muſik wieder herauszuſchlagen.

Da wir bei Händel nicht, wie bei Telemann, Collegia und Profeſſoren kennen und nur vermuthen dürfen, namentlich der große Thomaſius habe ihn angezogen, ſo müſſen wir ſeine juriſtiſchen Beſtrebungen gänzlich auf ſich beruhen laſſen; können dafür aber aus den Acten der Schloß- und Domkirche zu Halle über ſeine muſikaliſchen ſoviel mittheilen, daß die Erzählung bis zu ſeinem Abgange nach Hamburg, bis zum Jahre 1703, ununterbrochen fortgeleitet wird.

In der Hauptkirche der Stadt, zu U. L. Frauen, war der Gottesdienſt evangeliſch-lutheriſch, weil ſich der überwiegend größte Theil der Einwohner zu dieſer Confeſſion bekennt, hingegen in der zur Moritzburg gehörenden Schloß- und Domkirche reformirt. 1680 war an letzterer Kirche der Organiſtendienſt erledigt, wie aus den Bewerbungen des Canzlei-Regiſtrators Johann Kühne und des Adam Reijner, bish. Organiſten zu St. Ulrich, zu entnehmen iſt. 1689 verſah Joh. Georg Schmid den Dienſt für den ſchweren jährlichen Sold von 20 Thalern; 1693 Jacob Sonntag. Nach drei Jahren war der letztere auch ſchon wieder verſchieden, vielleicht vor Hunger. Daß beide dem reformirten Bekenntniß zugethan waren, wird ausdrücklich bemerkt. 1696 wurde Einer Namens Seidel durch den brandenb. Churfürſten berufen, fand aber bei näherem Anſehen die Stelle doch nicht annehmbar, und nun erkor man 1697 ein anderes „reformirtes Subject", nämlich den Muſikus Johann Chriſtoph Leporin von Berlin. Man machte eine anſehnliche Zulage: der Beſtallung zufolge (vom April 1698) erhielt der Mann außer freier Wohnung 90 Thaler, 50 aus der Gemeinde und 40 aus dem Kirchen-Einkommen. Aber diesmal kam es an den Unrechten, Leporin führte ſich ſehr ſchlecht auf. Folgende Beſchwerdeſchrift beſagt das Nähere:

An J. Kön. Mayst. in Preussen.

Allerdurchlauchtigster ꝛc. Ew. Königl. M. wird noch in allergnädigster Erinnerung seyn, welchergestalt Sie, auf unsern am 16. Nov. 1697 gethanen allerunterthänigsten Vorschlag, sub dato den 24. Dec. e. a. in Gnaden placidiret, daß wir Joh. Christoph Leporin zum Organisten bey der hiesigen Schloß- und Dom-Kirchen, anstatt des verstorbenen Jacob Sonntags, hinwieder annehmen und bestellen mögen. Ob nun wohl gemelter Leporin, dem wir darauf die Bestallung ertheilet haben, nachhero, alß Er umb seine bessere Subsistenz zu finden, verschiedene andere commercia anfangen wollen u. sich bis dato damit vermenget hat, seinem Amt kein Gnügen gethan, sondern dasselbe nicht wenig negligiret, so haben wir doch bißhero nachgesehen, in der Hoffnung, er werde solches zu ändern und seinen Dienst, wie sichs gebühret, abzuwarten beflissen seyn. Nachdem aber derselbe bereits vor drei Monathen die Orgel abermahls verlassen und ohne unser Vorwissen hinweggereißt, auch diejenigen musicalische Bücher, worinnen die Psalmen verfasset seindt, und derjenige, welcher anjetzo die Orgel schläget, derselben benöthiget gewesen, nicht einmahl außgeandtwerthet [ausgeliefert], dergestalt, daß wir dergleichen anderswoher bekommen müssen; und dann nunmehr aus desselben anhergesandten, eigenhändigen Schreiben verlauten will, daß er entschlossen allhier gar zu resigniren und sich anderwerths zu setzen; So haben wir d[ie]ser Sache bewandniß Ew. K. M. nicht nur hiemit allergeh. zu berichten schuldigst erachtet, sondern auch, weilen wir die Orgel zu schlagen ad interim Einem Evangelisch Lutherischen Subjecte gegen eine gewisse ergötzlichkeit, biß wir eine andere und der Reformirten Religion zugethane tüchtige Person finden werden, anvertrauet, Dieselbe hierdurch allerunterth. bitten sollen, Sie wollen allergnädigst geruhen, dieses unser Verfahren, wie es zum Besten und Nutzen der Kirche gerichtet, in hohen Gnaden zu approbiren, auch dafern ged. Leporin (wieder dessen undt der Seinigen Leben undt Wandel wir sonsten bißhero viele ärgerliche Klagen mit Betrübniß einnehmen, auch gegen Sie . . . [? ein Wort unleserlich] müssen) sich etwa künftig melden, und dargegen was ungleiches anbringen sollte, allergnädigst denselben entweder gänzlich abweisen zu lassen, oder uns darüber wenigstens zu vorderst allergn.

zu hören. Im übrigen werden wir, wann ſich ein anderes Reformirtes tüchtiges Subjectum hervorgethan, nicht ermangeln, daſſelbe Ew. K. M. ſodann zur allergn. Confirmation allerunterth. vorzuſtellen, die wir in treuſter Devotion erſterben E. K. M. ꝛc. Halle, d. 13. Jan. 1702."

Das Geſuch wurde am folgenden Tage dem Könige überſandt, wie aus der Antwort erhellt:

„Von Gottes Gnaden, Friedrich, König in Preuſſen ꝛc. Unſern gnädigen Gruß zuvor, Würdige und Hochgelahrte Räthe, liebe Getreue. Wir haben aus Eurem allerunterth. Bericht vom 14. dieſes vernommen, was Ihr wegen des dort bisher geweſenen Organiſten Leporini dimiſsion und annehmung eines andern anführlich gemeldet und fürgeſtellet habet. Wie wir nun angeführter Urſachen halber Euer Verfahren wieder gemelten Leporinum und das Vorhaben einen andern anzunehmen, allergnädigſt approbiren, Alß haben Wir euch ſolches hiermit in Gnaden zu erkennen geben wollen, umb euch darnach zu achten. Seind euch mit genaden gewogen. Geben Potſtam d. 25. Jan. 1702. Friedrich. P. K. v. Fuchs. [Unten:] An die Prediger und Aelteſten der Reformirten Gemeinde zu Halle, wegen des Organiſten Leporini dimiſsion, und annehmung eines andern."

Herrn Leporin beglückte man mit einem einfachen Laufpaß am 5. Aug. 1702, als der „Andere" ſeine Beſtallung und die Hebung für das erſte Quartal ſchon in Händen hatte. Dieſes ungenannte lutheriſche Subject war kein anderer, als unſer Händel, wie der Leſer wohl ſchon vermuthet hat. Er bekam Brief und Siegel auf den Dienſt; eine ordentliche rechtskräftige feierliche

„Beſtallung
vor den Organiſten Hendel.

Demnach die nothwendigkeit erfordert, daß bey der albieſigen Königl. Schloß- und Domkirchen zum Organiſten, an des ohnlängſt abgegangenen Johann Chriſtoph Leporins ſtelle, ein geſchicktes Subjectum hinwiederumb beſtellet werden, und dann vor andern der Studioſus Georg Friedrich Hendel, welcher vorher bereits verſchiedentlich unter abweſenheit geb. Leporins deſſen vices vertreten, ſeiner geſchicklichkeit halber darzu angerühmet und recommandiret worden;

Alß haben wir zur hieſigen Königl. Schloß- und Domkirche auch der Reformirten Gemeinde verordnete Prediger und Eltiſte denſelben, auff Ein Jahr zur probe, zum Organiſten bey gemelter Kirche dato dergeſtalt angenommen, daß Er ſolch Ihm anvertrautes Ambt mit aller treue undt fleiſſigen auffmerkſamkeit wohl und wie es Einem rechtſchaffenen Organiſten eignet und gebühret, verſehen, ſo wohl zu Sonn- Bet- undt andern Feſttage[n], alß auch wann es auſſer dieſen künfftig extraordinarié erfordert wird, bey dem Gottesdienſt die Orgel gebührend ſchlagen, deßhalb vorhero die vorgeſchriebene Pſalmen und Geiſtliche Lieder richtig anſtimmen und was weiter zu erhaltung einer Schönen harmonie nöthig ſeyn möchte, in obacht nehmen, zu dem ende iedesmahl zeitig und ehe Mann mit dem läuten auffgehöret, in der Kirche ſeyn, wie nicht weniger auff die Conſervation der Orgel und was derſelben angehörig gute Acht haben, und wo was daran ſchadhafft gefunden werden ſollte, ſolches forderſamſt anzeigen undt alßdann bey der angeordneten reparatur mit guten rath beyſtehen undt nachſehen, auch denen Ihme vorgeſetzten Predigern undt Eltiſten alle ſchuldige ehre und gehorſam erweiſen, mit denen übrigen Kirchenbedienten aber friedlich ſich begehen undt im Ubrigen Ein chriſtliches vndt erbauliches Leben führen ſolle. Dahingegen Ihme vor ſeine mühe undt Verrichtung zum gehalt dieſes Jahrs nemlich von Reminiſcere c. a. biß dahin 1703 funffzig Rthlr, welche auß der Königl. Renthey alhier Er gegen ſeine quittung quartaliter mit 12 thlr. 12 gl. nächſtkünfftigen Trinitatis damit anfahende, zu heben, nebenſt dem auf der Moritzburg von J. K. M. den Organiſten allergndſt. aſſignirten freien Logiament, verſprochen undt zugeſaget worden. Uhrkundlich iſt demſelben dieſe Beſtallung unter unſer der Prediger undt Eltiſten eigenhändigen unterſchrifft außgeſtellet. So geben Halle den 13ten Martij Ao 1702.

V. Achenbach. «

Von ſeiner aushelfenden Thätigkeit im Halle'ſchen Organiſtenamte iſt eine Kleinigkeit in die engliſchen Erzählungen übergegangen, aber ganz entſtellt. Was Leporin verübt hatte, wurde dem guten Zachau in die Schuhe geſchoben. Denn ſo erzählt Mainwaring: dieweil Zachau heitere Brüder und ein volles Glas lieb hatte, ſchlug er oft andere Wege ein, als den der zur Kirche führte, und war froh,

daß ſein talentvoller Schüler den Dienſt verſehen konnte[33]). Mattheſon machte zwar ein böſes Geſicht zu dieſer Erzählung und ſchien ganz vergeſſen zu haben, daß er denen welchen er nicht grün war noch ganz andere Dinge nachgeſagt hat — : „Hätte denn nicht Händels Leben gut genug beſchrieben werden können, ohne dieſen braven Tonkünſtler, Zachau, 40 Jahr nach ſeinem Tode, wegen eines Glaſes Weins zu beſchimpfen?“[34]) — aber gegen den Thatbeſtand wußte er nichts beizubringen. Zachau iſt nun gereinigt.

Die Wohnung auf der Moritzburg „unten bey dem Thor“ wird er gewiß nicht bezogen haben; ſie kam ihm auf andere Weiſe zu Nutze. Aus Verhandlungen vom Jahre 1711 ergiebt ſich, daß Amtshauptmann von Brandt ſchon ſeit mehreren Jahren die Organiſtenwohnung „der Böttcherey halber“ für 16 Thaler gemiethet hatte. Das Geld bekam der Organiſt, dafür konnte er nach Belieben in der Stadt wohnen. Händel's Vorgänger wurde noch auf die Wohnung angewieſen, bei ſeinem Nachfolger kommen ſchon die „Miethgelder“ zur Erwähnung. Sicherlich war ſeine ausnahmsweiſe und ledige Stellung die erſte Urſache, daß die Wohnung der Böttcherei anheimfiel. Alſo belief ſich ſein Gehalt auf 66 Thaler.

Seine muſikaliſche Wirkſamkeit war der des Telemann in Hildesheim ſehr ähnlich. Weil der ſorgloſe Leyerin alle Notenbücher verſchleudert hatte, mußte der Noth auf andere Weiſe geſteuert werden und war alſo zum Componiren und Phantaſiren die ſchönſte Veranlaßung gebeten. Was er weiter that durch Heranbildung der Jugend und Einführung der „deutſchen Zwiſchencantaten“, kann man aus der Inſtruction ſeines Nachfolgers entnehmen. „Demnach die nothdurfft erfordert“, heißt es darin, „daß bey der alhieſigen Königl. Schloß- und Domkirchen die durch Georg Friedrich Hendelen ohnlängſt erledigte Organiſten Stelle hinwiederumb mit einem guten und geſchickten Subjecte beſetzet werden müſſen, und aber vor andern Johann Kohlhardt ſowohl ſeines frommen Wandels alß geſchickligkeit halber dazu recommandiret und angenommen werden“: ſo ſolle dieſer den Dienſt erhalten, am 12. Sept. 1703. Als Or-

33) Memoirs p. 13.
34) Lebensbeſchreibung S. 10.

ganiſt hatte er Händel's Gehalt, dazu war er Lehrer an dem Gymnaſium der Reformirten. Seine Anweiſung enthält eine Stelle, die in der ſeiner Vorgänger fehlt: er ſoll „auch inſonderheit die Jugend bei dem Reformirten Gymnaſio wöchentlich 2 ſtunden nemlich Mittwochs und Sonnabends nachmittags in der vocal Muſic getreulich unterrichten; auch diejenige bey welchen er die dazu nötige Fähigkeit finden wird privatim in ſeiner Behauſung nicht allein zu einer mehrern perfection in der vocal Music ſondern auch zur instrumental music anführen.“ So alſo hatte es Händel mit ihrem Beifalle eingeführt. An den ſchulfreien Mittwoch- und Sonnabend-Nachmittagen zog er von ſeinen früheren Mitſchülern einen Chor zuſammen, nahm die Begabteren daraus nebſt anderen Burſchen mit in das Haus ſeiner Mutter und muſicirte mit ihnen ſingend und ſpielend weiter; wer weiß ſeit wie lange ſchon. Dieſe wohlthätige Bewegung, die er unter der ſtudirenden Jugend hervorbrachte, war es denn vornämlich, welche ihn, nach Telemann's Ausdruck, öffentlich wichtig machte.

Als Kohlhardt 1732 ſtarb, erbte ſein Sohn Johann Karl den Dienſt, „weil Er die Muſic, ſo viele wir nöthig, verſtehet.“ Das klingt freilich anders als vor dreißig Jahren. Um 1700 war in Händel's Vaterſtadt völlige Friſche und ein überaus bewegtes Leben. Die neue Univerſität war die Pflegerin eines neuen Geiſtes, nicht bloß das Wohnhaus der Pietiſten geworden. Und was man auch von dem halten mag, was die Pietiſten aufgebaut haben, ſo viel iſt gewiß, daß ein Mann wie Philipp Jacob Spener mehr wiegt als ſämmtliche Orthodoxe des 17ten Jahrhunderts. Sein Schüler Auguſt Hermann Francke lehrte und lebte in Halle mit einer Begeiſterung, deren ſegensreiche Nachwirkungen ſich bis in unſere Tage erſtrecken. Aber nicht er war der Mittelpunkt der jungen Hochſchule, ſondern der Rechtslehrer Chriſtian Thomaſius, der berühmte Bekämpfer der Hexenbrenner. Thomaſius überſah ſeinen Collegen Francke wie Leibnitz den Spener überſah, aber beurtheilte ihn mit derſelben Milde, ſo daß die begabteſten Lehrer dieſer Univerſität friedlich und gedeihlich zuſammen wirkten. Es iſt übrigens ſehr bemerkenswerth, daß Händel nicht aus dem Kreiſe der Exaltirten hervorging: ſeine Familie gehörte noch zu jener geringen Zahl einfacher

Frommen, die nicht erſt gewaltſamer Anſtrengungen bedurften um ihres Gottes gewiß zu werden.

In Folge beſchränkter Mittel war bei der Halle'ſchen Kirchenmuſik eine Einrichtung getroffen, die beſonders für Händel's Thatluſt erſprießlich ſein mußte. Die Sang- und Spielchöre zogen nämlich durch alle Kirchen der Stadt. An jedem Sonntage konnte man irgendwo noch andere als ſimple Choralmuſik zu hören bekommen, aber immer in einer andern Kirche. Am erſten hohen Feſttage war die Muſik in der Markt- oder Liebfrauenkirche, am zweiten in St. Ulrich, am dritten in St. Moritz, an den kleineren Feſten in der Marktkirche allein, an den gewöhnlichen Sonntagen wieder wechſelweiſe in allen dreien. Daſſelbe Verfahren kam in der Karwoche bei der deutſchen Paſſion zur Anwendung. Sanct Laurentius auf dem Neumarkte machte am Palmſonntage den Anfang, am Montage war die Paſſion in der Marktkirche, am Dienſtage zu St. Ulrich, am Mittwoch im Ulricher Filial zu Diemitz, am Grünen Donnerſtag zu St. Georgen in Glaucha, am Charfreitag Vormittags zu St. Moritz, und Nachmittags „muſicaliter" d. h. mit Chören und Inſtrumenten, Recitativen und Arien in der Schulkirche. Die letzte Aufführung beſorgten die Gymnaſiaſten; ebendieſelben pflegten auch an hohen Feſten Abends um 5 Uhr in ihrer Kirche eine große Muſik zu veranſtalten.[35]) Auf dieſe Art war es für Händel ein Leichtes das muſikaliſche Regiment an ſich zu reißen.

Was er componirte, kam immer friſch weg zur Aufführung. Seine Halle'ſchen Erſtlinge, zu denen gewiß mehrere hundert Kirchencantaten gehören, hat er ſelber nie der Aufbewahrung werth gehalten, und die Bibliotheken ſeiner Vaterſtadt hatten vor lauter Tractätlein und theologiſchen Streitſchriften keinen Raum für die Erzeugniſſe der dortigen Organiſten. Sie ſind faſt alle verſchollen. Für die Kunſt iſt ihr Verluſt nicht zu beklagen, für die Biographie jedenfalls; doch verurſacht er keine unausfüllbare Lücke. So lange ein Jünger bei aller Rüſtigkeit und allem Drange nach Höherem noch weſentlich in den Bahnen läuft, welche die einflußreichſten Meiſter ſeiner Zeit eröffnet haben, fallen ſeine Werke in deren Bereich

35) Dreyhaupt, Beſchreibung des Saal-Creyſes. I. 991—92.

und ſind mit den ihrigen zugleich charakteriſirt. Das vorhin bei Zachau's Compoſitionen Bemerkte kann uns hier zu Gute kommen. Winterfeld ſah in einer „Abſchrift von neuerer Hand" die Cantate „Ach Herr mich armen Sünder" für vierſtimmigen Chor und einzelne Stimmen, begleitet von Violinen, Violen, Oboen, Fagott und Continuo, und ſetzt ſie in die erſte Hamburgiſche Zeit.[36]) Obwohl das Stück äußerlich nicht ſicher beglaubigt iſt, möchte ich es ebenfalls für ein Händel'ſches halten, verlege es aber nach Halle; für Hamburgiſche Tonſetzer, Keiſer Mattheſon u. A., gehörte dergleichen zu den überwundenen Standpunkten. Es iſt eine Choralcantate über die verſchiedenen Verſe des genannten Kirchenliedes von dem alten Cantor Hermann Schein und zu der Grundmelodie „Befiehl du deine Wege", ähnlich der Zachau'ſchen Cantate „Vom Himmel kam der Engel Schaar", aber einheitlicher und muſikaliſcher gehalten. Der Choral iſt mehr oder weniger in allen ſechs Sätzen bewahrt: in dem erſten, Solo für Discant, ganz unverändert mit fünfſtimmiger Begleitung; in dem zweiten für vierſt. Chor als Grundlage zu ſtrengeren oder freieren Nachahmungen; in dem dritten für Tenor allein, in dem vierten für Discant und Alt, und in dem fünften für Tenor und Baß als Thema, das auf Veranlaſſung des Textes weit und breit ausgeführt wird; in dem letzten Satze für vierſt. Chor wieder als einfache Kirchenmelodie, hier aber im $^{3}/_{4}$-Takt. Den erſten und den letzten Satz findet man bei Winterfeld gedruckt.[37]) Bei der Behandlung der Inſtrumente wird ſchon etwas von der Kunſt ſichtbar, welche die Motive über ein ganzes Tonſtück ausbreitet. Dieſe Kunſt geht hier aber noch überall im Gewande des damals Ueblichen: ganz kleine Figuren und deren unmittelbare Wiederholung oder Verſetzung aus Dur in Moll und umgekehrt, bei ſteter Abwechslung von Forte und Piano, thun ihr ein völliges Genüge. Die in dem Kirchenliede gegebene Möglichkeit zu mannigfaltiger Behandlung ließ Händel nicht unbenutzt.

„Der ungerathene Sohn", ein mehr dramatiſch gehaltenes Stück über ein Gleichniß Chriſti, wird von Winterfeld auf Grund einer

36) Ev. Kirchengeſang III, 159.

37) Ev. Kirchengeſang III, Muſikbeilage Nr. 51.

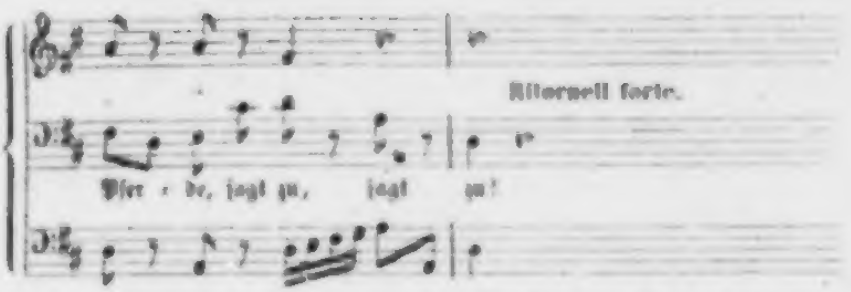
Handſchrift ebenfalls dem Händel zugeſchrieben. Weil ich die Compoſition niemals ſah, muß ich mich an den kurzen Bericht bei Winterfeld[38]) halten, kann ſie aber darnach unmöglich für eine Händel'ſche ausgeben.

In der Berliner Bibliothek iſt eine Handſchrift mit dem Titel: „Die Erlöſung des Volks Gottes aus Egypten. Ein Oratorium auf das Feſt Joh. des Täufers v. Haendl. Singende Perſonen: Gott — Baſſo; Moſes — Tenor; Pharao — Baſſo; Mirjam — Sopran; der Glaube — Alto; Vertrauen — Sopran; Gottſeelige Erwägung — Baſſo. 4 Corni ov. 2 Corni et 2 Clarini in D, Timpani, 3 Flauti Trav., 2 Oboi, 2 Violini, Viola et Fundament." Sie ſtammt aus Pelchau's Nachlaß und mag etwa um 1770 angefertigt ſein. Die Muſik zerlegt ſich in zwei ungleiche Hälften, je nachdem ſie vor oder nach der Predigt aufgeführt wurde. Winterfeld hält das Oratorium wirklich für eine Jugendarbeit von unſerm Händel und beſpricht es als ſolche einen halben Bogen lang. Aber mit demſelben Rechte könnte man ihn für den größten Theil der deutſchen Muſik von 1700 bis 1770 verantwortlich machen. Ich will nur einige von den vielen Merkzeichen angeben, die beweiſen, daß dieſes muſikaliſche Bund Stroh nicht von Händel ſein kann. Die Arien ſind alle in der Rundſtrophe mit zwei völlig ausgebildeten Theilen, und überhaupt in Form und Singart ſo, wie man ſie von 1740 bis 1770 in Deutſchland und Italien überall ſetzte. Ebenſo ausgebildet iſt das Recitativ, auch wird es mit völliger Leichtigkeit obligat behandelt. Die Chöre, rauſchend aber leer und ſämmtlich ohne Beihülfe der Fugenkunſt entſtanden, können in keine andere Zeit gehören. In dem Ganzen iſt eine völlig ausgebildete Fertigkeit, aber ein äußerſt geringes Talent wahrzunehmen; Idealität, die bei Händel nirgends fehlt, fehlt hier gänzlich. Wen dieſes nicht überzeugt, der beſehe einzelne Stellen, z. B. in Pharao's Arie „Auf, Iſrael nachzujagen" dieſe:

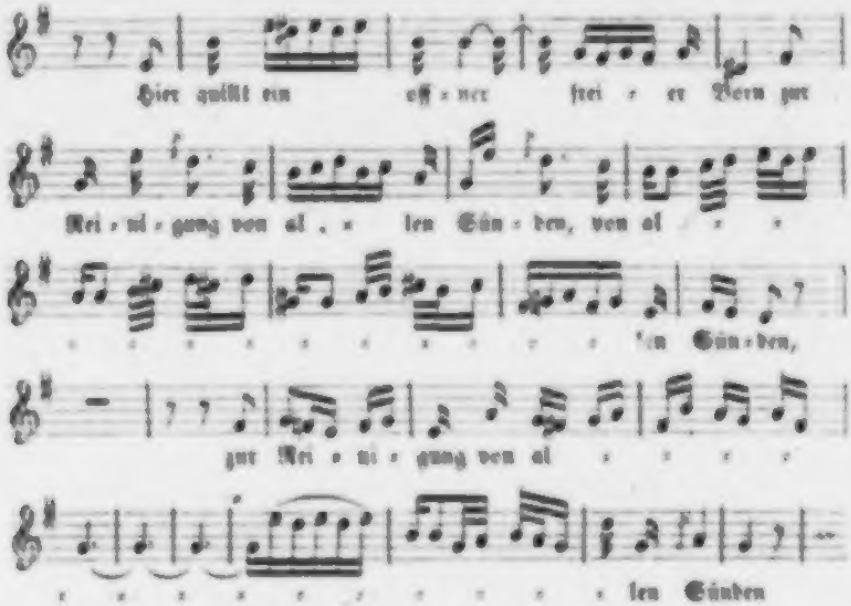
38) Ev. Kirchengeſang III. 169.

sammt deren Wiederholung:

zu Pferde! jagt zu, jagt zu, jagt zu, zu
Pferde zu Pferde zu Pferde, jagt zu, jagt zu, zu
Pfer de zu



Dieſe närriſche Polterei mit dem ſchönen Triller! Von der langen Arie, welche „der Glaube“ vorträgt, zeigen ſchon die erſten Takte:



daß ſie, die unſangbare Anlage abgerechnet, wohl von Graun, aber nimmer von Händel ſein könnte, eine ſolche überkünſtelte Melodiebildung war ihm von jeher außerordentlich zuwider. Die Worte in dem Jammerchor der Aegypter zu Pharao:

wetteifern an Ausdruck mit dem andern im rothen Meer „wir müssen ersaufen, — zur Flucht, weil selbst der Herr für sie uns zu bestreiten sucht", wo das Ersaufen durch das plötzliche Abbrechen des Gesanges angedeutet werden soll:

und mit dem Gassenhauer durch den Mirjam den heiligen Jubelgesang einleitet. Es wird sich jetzt nicht mehr aufdecken lassen, wie es

gekommen iſt, daß dieſes etwa um 1750 entſtandene Oratorium Händel's Namen trägt; vielleicht iſt ein Süddeutſcher (die Schreibart Haendil deutet auf einen ſolchen), der von Händel's Israel in Aegypten gehört hatte, abſichtlich damit getäuſcht.

Winterfeld, nachdem er das Stück „aus inneren Gründen in die Zeit zwiſchen 1705 bis 1709“ geſetzt hat, beſchließt ſeine Beſprechung folgendermaßen: „Nach dieſer ausführlichen Beſchreibung werden wenige Worte hinreichen, uns den Standpunkt erkennen zu laſſen, auf dem wir unſern Meiſter in dieſem Werke finden. Dem Weſentlichen nach iſt er wenig verſchieden von demjenigen, auf dem wir ihn in den beiden zuvor beſprochenen fanden; der Fortſchritt aber kündet ſich dadurch an, daß neben der Wortmalerei, die nun ſchon mehr zurücktritt, auch das belebte Tonbild erſcheint, das in der Folge der größeſte Schmuck ſeiner reiferen Werke werden ſollte. Die beiden hier erſcheinenden Choralſätze, wenn auch nicht ausgezeichnet, ſind doch würdig gehalten, dienen dem Ganzen zur Zierde, und geben uns die Ueberzeugung, daß der große Meiſter, mehr als ſeine zuvor beſprochenen Vorgänger [Keiſer und Mattheſon], von der Würde und Bedeutung des Gemeinegeſanges durchdrungen geweſen ſei.“[39]) Winterfeld ging hier und öfter in ſeinem dritten Bande wohl hauptſächlich deßhalb fehl, weil er die Kirchencantaten und Opern von 1680 bis 1720 nicht hinreichend unterſucht hat; und wie es ſcheint iſt ihm dieſe Lücke niemals zum Bewußtſein gekommen.

Händel hatte als Schloßorganiſt eine anſehnliche, reichgeſchmückte Orgel mit 28 klingenden Stimmen, 1500 Pfeifen und zwei Clavieren von Buchsbaumholz. Das Werk war 1667 auf Koſten des Adminiſtrators Auguſtus gebaut, hatte eine Höhe von 62, eine Breite von 20 Fuß, auch ſchöne breite Gallerien für die Sänger. Eine Merkwürdigkeit waren die drei Bälge: ſie gaben bei einmaligem Niedertreten Wind für 180 Takte, ſagt der Chroniſt, ſo daß der ganze Glaube mit ſeinen drei langen Verſen dabei bequem ausgeſpielt werden konnte.“[40]) Man baute hier alſo nach dem ſprichwörtlichen Maaß „wie viel Wind zum Glauben gehöre.“ Eine vortreff-

39) Ev. Kirchengeſang III, 183 – 84.

40) Dreyhaupt, Beſchreibung des Saal-Creyſes I, 1097 – 98.

liche Einrichtung für einen Spieler, der bei seinen Verwaltungen zugleich als Välgetreter fungiren muß.

Die Worte in der Bestallung „auf ein Jahr zur Probe" sind sehr unpassend gewählt: nicht wollten sie in dieser Zeit seine Fähigkeiten prüfen, sondern ihm nur für vielfach geleistete Dienste eine ansehnliche und gesetzlich bewilligte Ergötzlichkeit zuwenden. Letzteres ließ er sich gern gefallen, aber fest- und wohlbestallter Organist wollte er nie werden, denn sein Sinn stand zunächst auf das Wandern. Aus dem Datum in Rohlhardt's Dienstverschreibung kann man auch nicht folgern, daß Händel über die bestimmte Zeit hinaus bei dieser Kirche zu thun hatte. Als das Jahr verstrichen war, zog er die letzten 12 Thaler 12 Groschen ein, packte seinen Koffer mit Cantaten und anderen nothwendigen Sachen und reiste nach Hamburg. Es war eben Frühling geworden, als er aus Halle fuhr. Er stand jetzt im neunzehnten Lebensjahre. Die juristische Periode war völlig zu Ende.

Sind nun auch, wie aus dem Vorhergehenden erhellt, die Ueberbleibsel von den Halle'schen Jugendversuchen unerheblich genug, so hat sich doch im Uebrigen noch Allerlei gefunden, was dieses frühere Leben mit historischem Lichte erhellen und die Wißbegierde der Leser befriedigen kann, gefunden trotz der Versicherung von Eschenburg und Reichardt, bei ihren Nachforschungen in Halle habe sich herausgestellt, daß dort weder mündliche noch schriftliche Ueberlieferungen bewahrt seien,[11]) und trotz des leidigen Trostes von Burney, dem Händel ergehe es wie einem alten und mächtigen Reiche: erst wenn der helle Mittagsglanz da sei, begehre man Kunde von den Anfängen, da doch eben dieser Glanz über sie einen falschen Schimmer verbreite.[12]) Hätte Händel gleich Telemann es über sich gewinnen können sein Leben selber zu beschreiben, wozu Mattheson ihn öffentlich und in Briefen wohl ein Dutzend mal aufforderte, so wüßten wir allerdings mehr. Aber schriftlich über sich selber Betrachtungen anstellen, und gar darüber wie er es doch so herrlich weit gebracht, war seine Sache nicht; höchstens unter guten Freunden, und wenn er bei Laune war, gab er aus seinem Jugendleben mündlich einen Haufen Wahrheit und Dichtung zum Besten.

11) Händel's Lebensumstände und Gedächtnißfeier, im Vorbericht.

12) Sketch in Commemoration p. 1.

4.

Hamburg.

1703 1706.

Der Entſchluß Händel's, zunächſt auf eine gewiſſe Zeit nach Hamburg zu ziehen, iſt von allen ſeinen Biographen ſo aufgefaßt, als ſei der Aufenthalt in einer glänzenderen fürſtlichen Capelle nicht rathſam, der Gang nach Italien aber zu weit und zu koſtſpielig geweſen. Bei einer ſolchen Meinung wird Hamburg's damalige Bedeutung für die Tonkunſt viel zu gering angeſchlagen. That ſich auch der preußiſche König auf ſeine ſchnell zuſammengemiethete Bande etwas zu Gute, und wollte auch Herzog Anthon Ulrich von Braunſchweig ſein Operntheater durchaus als das erſte in Deutſchland angeſehen wiſſen, ſo ſtand doch in der Wirklichkeit ſowie im Urtheil der Menge das hamburgiſche Singhaus obenan. Von nah und fern wurden Wanderungen dorthin unternommen, und wer von den Herrlichkeiten einmal Augen- und Ohrenzeuge geweſen, dem fiel es ſchwer einzuräumen, Italien und Frankreich könnten noch etwas beſſeres aufzuweiſen haben. Es hieß allgemein: von dem was Deutſchland an Poeten Muſikern und Sängern beſitze, ſeien die ſinnreichſten geſchickteſten und trefflichſten in Hamburg beiſammen; wer ſeine Sache verſtehe, finde dort am leichteſten Beachtung und Brod. Dazu die bunte Welt und das freie Leben! Händel folgte gewiß nur ſeiner Neigung, indem er ſich dorthin wandte. Auch Zachau wird ihn darin beſtärkt haben; denn je weniger dieſer, wie man beſonders bei ſeiner großen Pfingſtcantate ſieht, den wahren recitativiſchen und dramatiſchen Ausdruck in ſeine Gewalt bekommen konnte trotz aller Vorliebe für ſolche Muſik, um ſo mehr mußte er das bewundern und anpreiſen, was Reinhard Keiſer zu Hamburg in dieſem Fache leiſtete.

Hamburg's Bedeutung und die Wandlung, welche die deutſche Muſik in den Jahren um 1700 daſelbſt erfuhr, iſt nun zuvörderſt etwas näher zu bezeichnen, im Anſchluſſe an die Worte mit denen ich den Abſchnitt über Händel's Kindheit beſchloß. Dort wurde auf den unumſtößlich feſten Grund hingewieſen, den deutſche Muſik ſchon um die Mitte des 17. Jahrhunderts gewann, aber ſchließlich be-

merkt, ſie habe ſich ſpäter an einen falſchen Geiſt verloren. Dieſe Behauptung iſt näher zu erläutern.

In keiner der freien Reichsſtädte, kaum an einem Fürſtenhofe hatte die Muſik um dieſe Zeit ſo feſten Fuß gefaßt, als in Hamburg. Hier waren die erſten Künſtler auf allerlei Inſtrumenten, auch einige vortreffliche Sänger zu finden, und ſie hatten Gemeinſinn genug ſich noch außer der „Dienſt"-Zeit frei und friedlich zuſammen zu thun: das „große Collegium musicum" beſtand viele Jahre, meiſtens unter Oberleitung des Cantors Chriſtoph Bernhard, eines treuen Schülers und Amtsnachfolgers von Heinrich Schütz. Die Muſiker wurden auch ſchwerlich an einem andern Orte ſo in Ehren gehalten. Mattheſon erzählt mit Verwunderung und mit Stolz: als der Cantor Bernhard ankam, „fuhren ihm die vornehmſten der Stadt Hamburg mit 6 Kutſchen biß Bergedorff zwo Meilen entgegen."[1]) Wer in der Muſik etwas Außerordentliches hören wollte, kam nach Hamburg. Für auswärtige Muſiker war es eine Ehre, ihre Compoſitionen und ſonſtige Fähigkeiten in der dortigen muſikaliſchen Geſellſchaft zu Gehör gebracht zu haben. Selbſt dem alten edlen Schütz wurde das Herz groß nach der Sicherheit, dem kaum zu erſchütternden Wohlſtande und der ſchönen Einigkeit der Geiſter, die er bei mehrmaliger Anweſenheit in Hamburg wahrnahm; daher that er einmal (im Jahr 1651 bei ſeiner Bitte um Penſionirung) die merkwürdige Aeußerung: ‚ich möchte mir bey meinem nunmehr herangekommenen hohen alter noch etwa eine fürneme Reichs- oder Hansa Stadt zu meiner letzten Herberge auff dieſer Welt erwählen'[2]) — er dachte aber an keine andere als an die Elbſtadt. Sein Wunſch wurde ihm zwar nicht gewährt, er mußte für immer unter den Caſtraten des ſächſiſchen Hofes aushalten; aber eine Ahnung durchzog ſeinen Geiſt, die Pflege des beſten Theiles der Kunſt werde nun zunächſt in die Hände des Bürgerſtandes übergehen. Zu dieſen Zeiten kam die Redensart auf: wer ſtille ſitzen wolle, müſſe ſich in eine ſolche freie Reichsſtadt begeben. Als Bernhard auf Geheiß des ſächſiſchen Churfürſten 1674 Hamburg wieder verlaſſen mußte, that er Weiſſagungen

1) Ehrenpforte S. 20.
2) Sachſen-Chronik von M. Schaſer. Dresden 1854. I, 572.

gegen seine Freunde: die Musik hat hier viele Jahre geblühet, sagte er, nun wird sie wieder fallen.[3]) Der gute Mann irrte sich zwar; indeß seine Wahrnehmung, daß die Neigungen anfingen sich zu ändern und daß der Geschmack noch auf eine andere Art von Kunst aus war, als die bisher gepflegte, traf völlig das Rechte.

Die Musik war nämlich bis dahin hinsichtlich ihrer Formen und der Besetzung bei ihrer Ausführung vorherrschend klein gewesen, „kleine Cantoreyen" und „kleine aber complete Capellen" waren das Gewöhnliche; auch das hamburgische „große" Musikcollegium war an Zahl nichts weniger als groß. So viele Stimmen die Composition hatte, so viele Sänger und Instrumentisten waren von nöthen, durchaus nicht mehr: ein fünfstimmiger Satz also, mit Orgel und zwei Violinen begleitet, konnte wirklich von acht Personen ausgeführt werden. Für gewöhnlich waren die Stücke nicht einmal fünfstimmig, darüber hinaus ging man nur in Ausnahmefällen. Nach solchem Grundmaaß wurden die musikalischen Capellen eingerichtet. Wo besonders reiche Mittel vorhanden waren, breitete man sich allerdings weiter aus, erhöhte dadurch die Pracht und gewann einen größeren Vollklang, jedoch ohne die Musik und das Musiciren im Uebrigen wesentlich zu ändern. Von 1620 bis etwa 1670 hat die Tonkunst in allen europäischen Culturländern diese hervorstechende Eigenthümlichkeit. Das Solo-Musiciren mit seiner Beschränkung auf das schlechthin Nothwendige vervollkommnete alle Formen und Handhaben der Kunst, machte den Gang der Stimmen geschmeidig, verfeinerte die Melodie ebensosehr als den Bau der Instrumente, bildete das Ohr und suchte durch alles dieses immer mehr das Musikalische in seiner Reinheit und Selbständigkeit an den Tag zu heben. Der große Nutzen, den diese in enger Umfriedung sich bewegende Kunstweise stiftete, leuchtet ein: abgesehen von dem bleibend Schönen, was sie hervorgebracht hat, war sie Wiege und natürliche Pflegerin aller der größer angelegten Versuche, welche die nächstfolgende Zeit bringen sollte.

Der geschichtliche Schritt von einer Art zur andern pflegt ruckweise und nicht ohne feindlichen Zusammenstoß vor sich zu gehen, bis

3) Ehrenpforte S. 22.

das „Alte“ überwunden iſt und ſodann aus Unterſchätzung eine Weile in Vergeſſenheit geräth. Das Aufkommen neuer Richtungen beweiſt, daß die Kunſtform der vorhergegangenen im Weſen erſchöpft iſt, wenn auch der Kern ihrer Hervorbringungen durchaus alle Merkmale nie alternder Claſſicität an ſich trägt; es beweiſt, daß man noch etwas Anderes, daß man weiter will; daß die frühere Harmonie entſchwunden iſt und eine neue geſucht wird. Dringt eine ſolche Richtung ſchnell und, was die Hauptſache iſt, allgemein durch, alſo daß über kurz oder lang das ganze Gebiet der Kunſt ihr unterthan wird: ſo iſt dies ein untrüglicher Beweis für das Vorhandenſein von Kräften, die eine neue bedeutende Entwicklung verheißen. Eine Erſcheinung ſolcher Art laſſen die Anfänge der dramatiſchen Compoſition wahrnehmen.

Die erſten Verſuche im Muſikdrama um 1600 in Italien trafen einen empfänglichen Boden, aber in der Tonkunſt faſt keine einzige Form genügend vorgebildet. Das Recitativ blieb ganz in der Unmündigkeit ſtecken. Alles in muſikaliſcher Hinſicht Kunſtmäßige der erſten Opern wurde in das Madrigal aufgenommen; ich werde in der „Geſchichte“ bei Monteverde die Beweiſe beibringen, daß dieſe früheſten Muſikdramen ihrer Form nach weſentlich auf dramatiſirte Madrigale hinauslaufen. So erklärt es ſich, daß die hier ausgeſtreuten Keime ſelbſt in Italien gegen 40 Jahre in der Erde lagen, bis ſie Wachsthum gewannen, in Frankreich und Deutſchland 70—80, in England gar 100, und daß die neue Weiſe wirklich allgemein durchdrang, aber zuerſt auf ungradem Wege. Es war die Arbeit der nächſten Zeiten nach 1600, für die verſchiedenen Affecte und Stimmungen und für den Redegeſang den rechten Ausdruck, für den reinen Geſang (Arie) aber Form, Geſchloſſenheit und Abrundung zu gewinnen. Italien hat hierin allein mehr geleiſtet, als die drei anderen Länder zuſammen. Schon 1638 war man dort ſo weit in's Reine gekommen, daß in Venedig eine beſtändige Opernbühne errichtet werden konnte; zu einer Zeit alſo, als Deutſchland und England noch mitten in Krieg und Verwirrung ſteckten, Frankreich aber an ſehr kindiſcher Muſik ſein Vergnügen hatte. Die Sprache der Leidenſchaft vererbte ſich von Monteverde auf Cavalli, aber ſie erſcheint bei dieſem im Gewande einer ſchöneren Melodie und eines

bedeutenden Ausdrucks; hierdurch sowie durch die erstaunliche Fruchtbarkeit seines Geistes beherrschte er mehr denn 20 Jahre die Theater. Er und Carissimi arbeiteten einander in die Hände, wenngleich auf verschiedenen Gebieten. Es gelang ihnen, das Chaos musikalischer Formen um ein Bedeutendes zu lichten, zu scheiden, zu läutern. So gereinigt überkamen es ihre Nachfolger, und hier erst sehen wir die andern Nationen wie im Wetteifer hinzutreten. Zuerst Frankreich. Cavalli selber konnte die Oper Italiens dorthin verpflanzen, als er im Jahr 1660, auf Ersuchen des Königs beim Rath zu Venedig und mit des letzteren Bewilligung[4]), nach Paris ging, um dort zur Feier der kön. Vermählung seinen Xerxes aufzuführen. Dann Deutschland. Endlich England. Mit jedem neuen Volke tritt eine neue Kraft auf den Platz: England bringt es am höchsten und gewinnt die Palme, aber — durch einen Ausländer, durch einen Deutschen.

Seit langer Zeit schon herrscht unter uns die üble Sitte, den Antheil, welcher Frankreich und England an der Entwicklung der Musik in dieser Periode zukommt, zu unterschätzen. Nur wer unfähig ist, sich aus den erhaltenen Partituren ein Urtheil zu bilden, oder wer die Sachen garnicht kennen will, kann dem Lully und seiner Oper große Verdienste, oder dem herrlichen Purcell eine erhabene reine Kunst absprechen. Bloß die Hoffnung, dem Gegenstande später eine längere Ausführung widmen zu können, hält mich hier vom weiteren Eingehen ab. Auf die fast gleichzeitige deutsche Oper hat die französische bedeutend eingewirkt, wenn auch nicht mit der Stärke der italienischen; gewiß bleibt, daß die Deutschen bei beiden in die Schule gingen.

Das erste deutsche Singspiel von Heinrich Schütz (1628) ist eine vereinzelte Erscheinung; erst seit 1650 kamen bei uns in Deutschland Opern mit allerlei Gaukelwerk häufiger zum Vorschein, aber nicht anders als bei Hoffeierlichkeiten. Es gab nur Festopern, bis einige Privatpersonen in Hamburg für deutsche Opernspiele ein öffentliches

4) S. die Cabinetsschreiben bei Fr. Caffi, Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di san Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Venezia 1854. I, 278 ff

Theater errichteten. Diese denkwürdige Unternehmung begann 1678, *nachahmend*, was grade 40 Jahre früher in Venedig zu Stande gekommen war. Zuerst traten allerlei Hindernisse in den Weg: Prediger schütteten auf der Kanzel und in Druckschriften ihren Unwillen darüber aus, bürgerliche Fehden zerspalteten die Stadt und belasteten sie mit fremden Kriegsvölkern, Religionsstreitigkeiten schwächten die Theilnahme für die Singspiele, u. s. w.; aber im Ganzen gediehen diese dennoch über alle Erwartung. Der Drang in die freien Reichsstädte („Republiken" pflegte man sie zu nennen) und das Vertrauen auf diese war so groß und allgemein, daß die äußeren Mittel leicht beschafft werden konnten. Hier bestanden die Zuschauer aber nicht aus einem Kreise bestellter Theilnehmer, wie bei Hofe, sondern hier war ein wirkliches Publikum vorhanden; Jeder, der einen halben Thaler zahlen und sich mit einem anständigen Rocke bedecken konnte, war berechtigt den kritischen Raum, das Parterre, zu betreten. An einem solchen Orte mußte das den Fremden abgelernte Singspiel bald einen volksthümlichen Beigeschmack bekommen; man war verpflichtet für Jedermann zuzurichten. Unter Umständen können freilich sehr närrische Gerichte daraus entstehen, was auch später hier sowie vor Händel's Ankunft in England wirklich der Fall war. Aber jetzt befanden sich in Hamburg unter der Menge zu viele frisch aufschießende Kräfte, als daß man sich nicht aus der Unbehülflichkeit der ersten Anfänge hätte emporheben sollen. Der volksthümliche Antheil war in einer solchen Stadt schon dadurch gesichert, daß auf der Singbühne nur Deutsche agirten: Rathsherr Gerhard Schott, der Director, ließ alle Confessionen zu, sein erster Opern-Narr Christian Rauch, ein Magister der Philosophie aus Baiern, war sogar ein verlaufener Jesuit, aber doch ein deutsches Blut.

Aber die Sache hat auch noch eine bessere, eine ernstere Seite. Das Volksthümliche gab sich nicht bloß in dem Einmengen von Possen und allerhand Ausdrücken, welche der deutschen Derbheit ein Genüge thaten, sondern hauptsächlich in der Verwerthung biblischer Geschichten kund. Mit der Schöpfung der Welt und Menschheit, Sündenfall nebst Verheißung dereinstiger Erlösung mit eingeschlossen, wurde 1678 der Anfang gemacht; die Geburt Christi, die Mutter der Makkabäer, Esther, Kain und Abel, Jerusalems Zerstörung u. a.

folgten: lauter prunkreiche berühmte Stücke. Man meinte es durchaus aufrichtig, indem man dieſe Geſchichten von der Bühne ans abſingen ließ; denn was den meiſten Deutſchen wirklich noch immer die Hauptſache und an Weltbegebenheiten das Liebſte war, ſollte hier nicht zurückgeſetzt werden. Dies berechtigt uns, das Ganze als eine freilich unbewußte aber im Geiſte unſeres Volkes unternommene Erneuerung der geiſtlichen Dramen des 15. u. 16. Jahrhunderts anzuſehen. Durch die über alle Maßen mangelhafte Ausführung muß man ſich nicht abſchrecken laſſen. Wer aber hinſichtlich der Opern unſere damaligen Kräfte kennen lernen und unſer Verhältniß zum Auslande mit einem Schlage aufgedeckt ſehen will, der vergleiche einmal dieſe geiſtlichen Stücke mit den weltlichen. Letztere empfing man halb fertig aus der Hand der Fremden, die geiſtlichen hingegen gehörten uns ſelber an, und bei dieſen zeigt es ſich recht deutlich wie ungemein wenig die Fähigkeiten zu kunſtmäßiger und würdiger Geſtaltung damals in Deutſchland entwickelt waren. Alle Singſpiele weltlichen Inhalts ſtehen der Kunſtform nach weit über den bibliſchen Hiſtorien. Weil nun in Sachen der Kunſt Kraft und Form, Geſtaltung und Wirkung unzertrennlich ſind: ſo ſieht man, auf welcher Seite die Uebermacht war, und welcher Theil als der ſchwächere unterliegen mußte. In Folge deſſen verkümmerten die geiſtlichen Opern, 1692 gab man die letzte ſchon in ſehr ausgeartetet Geſtalt, und bei der Alleinherrſchaft weltlicher Stoffe wurde die Anſicht allgemein, bibliſche Geſchichten eigneten ſich nicht für die Singbühne, einestheils weil ihnen die rechte Geſchmeidigkeit abgehe, anderntheils weil der Würde des heiligen Gegenſtandes dadurch zu nahe getreten werde. Die irrthümliche Meinung hat ſich bis auf den heutigen Tag zu erhalten gewußt; man weiß aber nicht, welchen traurigen Veranlaſſungen ſie ihr Daſein verdankt.

Wir ſtehen hier an einem Wendepunkte der ganzen folgenden Entwicklung. Man gebe den deutſchen Verſuchen den Vorſprung, den die italieniſchen und franzöſiſchen wirklich hatten, ſo ſtellt ſich das Verhältniß ganz anders. Dann wäre eine Durchdringung des Weltlichen und Geiſtlichen, das nun auseinanderfiel, möglich geweſen; Händel hätte die muſikaliſche deutſche Bühne ebenſo graden Laufes zur Höhe führen können, als Shakeſpeare ſeiner Zeit die

engliſche, und Bach würde nicht nöthig gehabt haben, ſeine herrlichen Gaben gröſtentheils fruchtlos an Kirchencantaten zu verſchwenden. Wie viele Kräfte unter deutſchen Muſikern dazu vorhanden waren, zeigten die Jahre 1720—1750 bei aller Ungunſt der Umſtände dennoch ſehr deutlich. Wirklich kam in dieſer Zeit alles zur Vollendung, was um 1680 zu Hamburg, Braunſchweig und anderswo in den Anfängen ſtecken blieb, nun aber nicht als geiſtliches Muſikdrama, ſondern als Cantate, Paſſion und Oratorium. So wurde, was klein und gar erbärmlich anfing, endlich doch noch groß und herrlich, und man überzeugte ſich wieder, daß wir das Volk waren, dem Luther das Evangelium predigte.

Die Bühne am hamburgiſchen Gänſemarkt hatte von 1692 — 1703, etwa zehn Jahre lang, goldene Tage: der Widerſpruch der Prediger war verſtummt, die bibliſchen Stücke traten ab vom Schauplatz, Reichthum und üppiges Wohlleben bei friedlichen Zeiten trafen zuſammen mit Muſikliebe und -Uebung in allen gebildeten Ständen. Was aber die Hauptſache war, man fand ſowohl Muſiker als Poeten, die „ſich wohl verſtunden", wie Mattheſon ſagt, und vereint etwas Außerordentliches leiſteten. Unter dieſen ragten Zwei hervor: der Poet Poſtel und der Muſikus Keiſer. Chriſtian Poſtel war in ſeiner Poeſie ein überſchwenglicher Wortkönig, worüber er von Wernicke verſpottet wurde, aber ſeine Reime waren muſikaliſch. Er nahm ſich die Italiener zum Vorbilde und verfertigte eine Reihe von Singſpielterten, die an ſich nicht weniger albern ſind, als faſt alle andern aus damaliger Zeit, aber dennoch im Fache der muſikaliſchen Dichtung einen ſehr anſehnlichen Rang einnehmen. Er war ſo weit Muſiker, daß er von dem, was ſich zur Compoſition eignete, ein ziemlich ſicheres Gefühl hatte. Eine vergleichende Zuſammenſtellung ſeiner Singſpiele mit denen ſeines Freundes, des geh. Secretärs und Hofpoeten C. F. Breſſand zu Wolfenbüttel, zeigt die Verdienſte dieſer talentvollen Männer ganz deutlich: das einfach verſtändige Wort weiß Breſſand am leichteſten zu treffen, darin iſt er dem Poſtel ebenſoſehr überlegen, als dieſer ihm in der Handhabung des ſingbaren Ausdrucks. Ein Schritt weiter von Breſſand's Singſpielen führt in's recitirende Drama, von denen des Chriſtian Poſtel aber in die Cantate. Weſſen Sprache und dramatiſche Scene

ſich am meiſten zur Muſik bequemt, der hat als Singſpieldichter den Vorzug. Man könnte Poſtel den deutſchen Metaſtaſio nennen, doch nur mit einiger Uebertreibung, und mit Bedauern daß wir einem großen Italiener noch immer keinen Bedeutenderen an die Seite zu ſetzen haben. Geſchmack fehlte beiden, aber ſie hatten in ihrer Zeit ſo viele Lobredner, daß ſich ſogar Leibnitz die Mühe nahm, gelegentlich einige Breſſand'ſche Schönheiten zu ſpießen.

In Reinhard Keiſer fand ſich endlich der Componiſt, der alle Vorgänger in Schatten ſtellte und die hamburgiſche Bühne weit und breit berühmt machte. Geboren um 1673 in der Nähe Leipzigs und gebildet in dieſer Stadt, kam er, nach glücklicher Aufführung ſeiner erſten Oper zu Salzdalen, als ſehr junger Menſch nach Hamburg. Von ſeinen Opern, etwa 120 an der Zahl, ſind die meiſten in den folgenden 40 Jahren in und für Hamburg geſchrieben. Gelernt hatte er nicht viel, er war ein „Züchtling der Natur" nach Telemann's Ausdruck, ein Naturgenie würden wir ſagen; aber als geborner Muſiker hatte er ſich ſchnell angeeignet, was ihn befähigte, den in ihm beſchloſſenen Reichthum ſchöner feuriger und ſinnreicher Muſik wirkſam zu äußern. So überſchüttete er den Gänſemarkt mit einer Fülle ſchöner muſikaliſcher Gedanken — Melodien wäre zu wenig geſagt. Er wußte ſeine Texte im Mittelpunkte zu erfaſſen und aus ihnen Muſikſtücke von ſolcher Schönheit aufzubauen, daß ſich Jedermann verwunderte. Weitausſehend und hoch waren ſeine Pläne nicht, ſie gingen nur auf das Nächſtliegende; daher war er bei großer Begabung bald mit ſich auf's Reine gekommen. Hieraus muß man ſich die ſonſt auffallende Erſcheinung erklären, daß ſeine erſten Werke ausſehen wie ſeine letzten, daß er in vierzig Jahren weder vor- noch zurückgeſchritten war. Der Quell der Natur ſchien unerſchöpflich; daß er aber immer in derſelben Weiſe floß, war Keiſer's Verdienſt, oder Schuld, wie man es nennen will. Ich kenne keinen Muſiker von ſolchem Genie, der aus ſich ſelber ſo wenig gemacht, d. h. mit ſeinen Gaben der Muſik ſo wenig genützt hätte, als Keiſer. Allerdings gab er ſelbſt den größten Geiſtern der Folgezeit eine nachhaltige Anregung, aber durch ſeine bloße Erſcheinung, nicht durch ein ethiſches Verhältniß zu der Kunſt. In letzterer Hinſicht mußte er eher verderblich oder abſtoßend wirken; ſeine Sittlichkeit war gleich

Null, er befliß ſich, wie er ſelber ſagt, einer „galanten Tugend“, ſchwamm immer mit der Hauptſtrömung, ſchützte das Schifflein der Kunſt nie vor verderblichem Wogendrang, auch wenn es Jedermann vor Augen lag, daß man auf Sandbänke oder in die Sümpfe gerathen mußte. Gerade ein ſo Geartelter kam damals erwünſcht, nur ſo wie er war konnte er der Held des Tages werden. In Neigungen und Sitten den Wortführern der Menge gleich, durch ſeine Tonſchöpfungen ihrer Idee von Vollkommenheit entſprechend, ja ſie übertreffend, dem Luxus äußerſt ergeben, brünſtig verliebt, leichtſinnig und eitel, aber ſonſt gutherzig — beſaß er alle Eigenſchaften, um nach damaligen Begriffen als ein Mann von Welt und als ein großer Mann zu erſcheinen. Sein Leben war voller Wechſelfälle. Hatte er gefüllte Kaſſen, ſo ließ er „zwei Diener in Aurora-Liverey“ hinterhergehen, wandte ſich das Glück, wurde er zwar „eine Zeitlang unſichtbar“, ſchwang ſich aber mit Hülfe ſeines muſikaliſchen Vermögens bald wieder empor. Alles das machte ihn „intereſſant“; über die Schönheit ſeiner Muſik und über ſeinen für die hamburgiſche Bühne durch nichts zu erſetzenden Werth waren Alle einverſtanden. Wenn man auf dem natürlichen hiſtoriſchen Wege, nämlich auf dem Gange durch Deutſchland im 17. Jahrhundert endlich bei Keiſer anlangt, ſo überkommt Einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: ſeine Töne ſind wirklich geſtaltet wie die erſten Blüthen der neu erwachenden Natur, ebenſo zierlich klein und behende, ebenſo verwelklich, und von derſelben untadeligen Schönheit. An dem Säewerk, welches zur ſelben Zeit in Hoffnung reicher Garben herrlich aufging, hat er allerdings wenig Theil. Seine Opern verbreiteten ſich über die angeſehenſten nord- und mitteldeutſchen Theater. Sogar in Paris war hinreichende Neugierde vorhanden, um etwas davon aufführen zu können, für damalige Zeiten ein außerordentlich merkwürdiger Umſtand. Man nannte ſie hier die „deutſchen Liederchen“, und bezeichnete damit ſehr richtig was ſie von franzöſiſcher wie italieniſcher Muſik unterſchied. Kleinere muſikaliſche Formen, als die der franzöſiſchen Muſiktragödie, ſind kaum denkbar, denn die Geſänge verlaufen ganz ſimpel und nicht ſelten wechſelt das Maaß alle zwei Takte. Inſofern hatte man kein Recht, die deutſchen Erzeugniſſe klein zu nennen. Aber in Frankreich wollten die Sätzchen nichts für ſich be-

deuten, sondern nur einzelne Laute im Pathos des Ganzen sein, daher kam es, daß sie alle mit einander doch einen mächtigen Gesammteindruck hervorbrachten. Das deutsche Singspiel hatte sein Absehen bei weitem nicht mit solcher Entschiedenheit auf dramatische Zwecke gerichtet; dabei blieb ihm in allen Tugenden des Gesanges, in Arie und Duett das der Italiener weit überlegen: so nahm es beiden gegenüber eine eigenthümliche Mittelstellung ein, war aber nicht selbständig genug, um sich als dritte Macht dauernd erhalten oder gar den andern gleichberechtigt an die Seite treten zu können. Trotz Keiser kannte man daher in Italien Frankreich England und Süddeutschland bis 1720 nur italienische oder französische Musik. Auf manche Verstärkungen des musikalischen Ausdrucks kam Keiser gleichzeitig mit Scarlatti und anderen Italienern; bei der Seltenheit der Partituren hält es indeß schwer, in jedem einzelnen Falle zu entscheiden, wem das Verdienst gebührt.

Mit solchen Kräften reimte componirte und lebte man sich in eine abgestorbene Mythologie künstlich wieder hinein. Romanische Kunst war von romanischem Geiste nicht zu trennen, das Germanische wie das Christliche drohte bis auf die letzte Spur zu verschwinden. In den Kern der alten Götter- und Heldengeschichten ging man nicht ein, dazu fehlte die sittliche Kraft; sie wurden nur gehandhabt als eine bequeme Hülle für die moderne Liebessentimentalität und als ein willkommenes Mittel zu deren Beschönigung und Verherrlichung. Nur in einer Zeit, wo Fürsten sich zu Göttern verstiegen und keine Macht über sich hatten, ausgenommen die der Maitressen, war solches möglich. Da konnte man Jahr aus Jahr ein Singspiele zurichten und aufführen, in denen Jeder ohne Rücksicht auf Stand Alter und Geschlecht der Liebe fröhnte, und zwar überwiegend der niedrigsten Sorte, die daher von Allem entblößt waren was dem Menschen eine tiefere Theilnahme einflößen kann, in denen überhaupt keine Menschen mehr, sondern nur Liebespaare und Narren agirten.

Der schwächste Theil beim deutschen Singspiel war und blieb die Gesangkunst. Hierin hatte Niemand gründlich vorgebildet; man mußte ganz von unten auf beginnen, und wollte doch so schnell etwas Fertiges aufzuweisen haben! Aus verschiedenen Ursachen wurde

man lange Zeit vor Castraten bewahrt, die Gastspiele einiger Braunschweiger abgerechnet. So kam es, daß die olympischen Götter und die größten Helden des Alterthums stimmbegabten Schuster- und Schneidergesellen und verlaufenen Studenten anheimfielen, denen in Fruchthändlerinnen Blumen- und Freudenmädchen die Göttinnen und Kaiserinnen würdig zur Seite standen. Auch später noch, als das Personal ein mehr gebildetes Ansehen bekam, war die erste Sängerin Conradi, obwohl mit einer fast vollkommenen Schönheit und einer von a bis d gleich starken herrlichen Stimme begabt, im Musikalischen so ungeübt, daß Mattheson ihr tagtäglich alles solange vorsingen mußte bis sie es im Gedächtniß hatte. Oeffentliche Gesangvorträge von Frauen waren bis dahin in Deutschland etwas Unerhörtes, das abgerechnet, was, über die Kreise des Bürgerstandes hinausliegend, hin und wieder in Hofgesellschaften vorgekommen war. Man konnte nicht läugnen, daß der weibliche Gesang einen großen Reiz in sich berge, aber es wurde der deutschen Schüchternheit schwer, die geeigneten Kräfte ohne Bedenken herzureichen. Also fanden sich diejenigen, welche ohnehin schon den besten Theil der Weiblichkeit von sich geworfen hatten, um so eher dazu bereit, als das zu Singende ganz mit ihrer sonstigen Lebensart übereinstimmte. Wir Alle wissen, daß diese Schäden noch bis auf den heutigen Tag nachwirken. —

Den hamburgischen Schauplatz betrat Händel, als eine Fülle schöner Geister dort versammelt, aber die eigentliche Blüthezeit schon vorüber war. Diese schließt mit dem Rückzuge Postel's und dem Tode des bisherigen klugen Directors Gerhard Schott, der 1702 starb. Von 1703 an kamen Jahre, die nicht so verlockend waren als die unmittelbar vorausgegangenen, aber lehrreicher. Man konnte für Händel's Zwecke keine bessere Zeit aussuchen, als die von 1703 bis 6; und eben in diese fiel sein Aufenthalt.

Ueber seine ersten Erlebnisse in dieser Stadt haben wir Mattheson's unterhaltende Erzählung.[5]) „An. 1703 im Sommer kam er nach Hamburg, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Er machte fast seine erste Bekanntschaft mit mir, mittelst welcher er auf den

5) In der Ehrenpforte S. 93 ff.

hiesigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten herum; absonderlich aber in ein gewisses Haus geführet wurde, wo alles der Musik äusserst ergeben war. Anfangs spielte er die andre Violine im Opern-Orchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Scherz sehr geneigt war.*)

*) Ich weiß gewiß, wenn er dieses liefet, er wird im Herzen lachen; denn äuserlich lacht er wenig. Insonderheit fällt es sich des Taubenkrämers erinnert, der mit uns damahls auf der Post nach Lübeck fuhr, ingleichen des Pastéten-Backers Sohn, der uns beym Spielen die Bälge in der hiesigen Marie-Magdalenen Kirche treten muste. Das war den 30. Jul. 1703, da wir den 15. vorher zu Wasser ausgefahren gewesen. Und hundert dergleichen Vorfälle schweben mir noch in Gedancken."

Als es aber einsmahls am Clavierspieler fehlte, ließ er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann, ohne daß es jemand anders, als ich, vermuthet hätte."

Natürlich, was vermochte dem Scharfblick Mattheson's zu entgehen! Man beachte auch die Worte „er ließ sich bereden", er drängte sich nicht hinzu, selbst da nicht wo er allen überlegen war. Sie lernten sich zuerst auf der Orgel in der Marien-Magdalenen Kirche kennen, einmal nennt Mattheson den 9. Juli[6]), ein andermal den 9. Juni[7]); der 30. Juli bei Burney[8]) ist eine Verwechslung mit dem vergnüglichen Nachmittag, wo der kleine Pastetenbäcker die Bälge trat. Das genannte musikalische Haus war das des englischen Gesandten John Wich; Händel hatte in der Folge nur Verdruß davon. In der Beschreibung seines eigenen Lebens hat Mattheson seine Verdienste um Händel's Versorgung noch nachdrücklicher herausgestrichen: „Den neunten Julii 1703 wurde er [Mattheson] mit dem weltberühmten Händel auf der Hamburgischen Maria Magdalenen-Orgel bekannt, führte denselben in seines Vaters Hauß, und erwies ihm alle nur erfinnliche Wolthaten, so wohl was den Tisch und Unterhalt, als auch was die Anpreisung seiner Person betraff."[9]) Mit solcher Güte überschüttete er ihn mindestens ungebeten, denn aus dem Er-

6) Ehrenpforte S. 191.
7) Lebensbeschreibung S. 22.
8) Skotch in Commemoration p. 14.
9) Ehrenpforte S. 191.

zählten geht deutlich hervor, daß Händel ſich niemals viſitenmäßig um ſeine Protection bewarb. Die zweite Violine im Operntheater war doppelt beſetzt; Händel „war auf ſolchem Inſtrument, wie leicht zu erachten, nicht ſtärker, als ein Ripieniſt.“[10]) Er ſetzte ſich ſo zu ſagen auf die unterſte Bank. Wer übrigens ſpäter in Italien dem größten Violinſpieler ſeiner Zeit, Corelli, beweiſen konnte, wie eine gewiſſe ungewöhnliche Stelle zu ſpielen ſei, der kann auch auf dieſem Inſtrument ſo gar unbedeutend nicht geweſen ſein. Nach Burney's Umſchreibung der Mattheſon'ſchen Worte von dem ſcherzhaften Weſen des Ripieniſten Händel —: »he had always a dry way of making the gravest people laugh, without laughing himself«[11]) — ſollen wir ihn uns wohl gar als den allgemeinen Spaßmacher des hamburgiſchen Orcheſters vorſtellen. Burney hat den Mattheſon durchweg ebenſo flüchtig ausgeſchrieben, als verurtheilt.

„Er ſetzte zu der Zeit“, fährt Mattheſon fort, „ſehr lange, lange Arien, und ſchier unerkliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geſchicke oder den rechten Geſchmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald, durch die hohe Schule der Oper, ganz anders zugeſtutzet.

„Er war ſtark auf der Orgel: ſtärcker, als Kuhnau, in Fugen und Contrapuncten, abſonderlich ex tempore; aber er wuſte ſehr wenig von der Melodie, ehe er in die hamburgiſche Opern kam. Hergegen waren alle kuhnauiſche Sätze überaus melodiſch und ſingbar: auch die zum Spielen eingerichtete[12]). Es wurde im vorigen Seculo faſt von keinem Menſchen an die Melodie gedacht; ſondern alles zielte auf die bloſſe Harmonie.

„Die meiſte Zeit ging er damahls bey meinem ſeeligen Vater zu freiem Tiſche, und eröffnete mir dafür einige beſondere Contrapunct-Griffe. Da ich ihm hergegen im dramatiſchen Styl keine geringe Dienſte that, und eine Hand die andre wuſch.“

Mattheſon, Sohn eines Acciſe-Einnehmers, war dazumal der erſte Tenoriſt am Theater und wegen ſeines ausgezeichneten Clavier-

10) Mattheſon, Lebensbeſchreibung S. 29.
11) Sketch in Commemoration p. 4.
12) S. zur Berichtigung oben S. 50.

ſpiels ein geſuchter Stundengeber. Es war ihm ein Leichtes, unſerm Händel gleich anfangs einige Lectionen zuzuwenden. Ueberhaupt ſchien es ihm, als müſſe er über dieſen fähigen Genoſſen, der ſich noch nicht recht in die große Welt zu ſchicken wiſſe, eine vorſorgliche Vormundſchaft übernehmen. Solche vereilige und meiſtentheils überflüſſige Güte veranlaßte gleich in den erſten Wochen auch die dreiſtige Reiſe um eine Lübecker Organiſtenſtelle:

„Wir reiſeten auch den 17. Aug. deſſelben 1703. Jahrs zuſammen nach Lübeck, und machten viele Doppelfugen auf dem Wagen, da mente, non da penna. Es hatte mich dahin der Geheime Rathe-Präſident, Magnus von Wedderkopp, eingeladen: um dem vortrefflichen Organiſten, Dieterich Buxtehude, einen künftigen Nachfolger auszumachen. Da nahm ich Händel mit. Wir beſpielten daſelbſt faſt alle Orgel und Clavicimbel, und faſſeten, wegen unſers Spielens, einen beſondern Schluß, daß nehmlich er nur die Orgel, und ich das Clavicimbel ſpielen wollte. Wir hörten auch wohlgedachtem Künſtler, in ſeiner Marien-Kirche, mit würdiger Aufmerkſamkeit zu. Weil aber eine Heiraths-Bedingung bey der Sache vorgeſchlagen wurde, wozu keiner von uns beiden die geringſte Luſt bezeigte, ſchieden wir, nach vielen empfangenen Ehrenerweiſungen und genoſſenen Luſtbarkeiten, von dannen. Johann Chriſtian Schieferdecker legte ſich hernach näher zum Ziel, führte nach des Vaters, Buxtehuden, Tode [1707], die Braut heim, und erhielt den ſchönen Dienſt."

In damaliger Zeit war es etwas ganz Gewöhnliches, daß Organiſten-, Cantoren- und Predigerſtellen einen derartigen Appendix hatten: die Tochter, unter Umſtänden auch die Wittwe des Vorgängers wurde bei der Stelle „conſervirt", wie die amtliche Bezeichnung lautete. Obwohl Mattheſen ſich anſtellt, als habe ihnen beiden der Antrag gegolten, ſo geht doch aus dem Ganzen und aus der Natur der Sache hervor, daß nur Händel als der Bewerber betrachtet wurde. Aber gewiß thaten dieſem die bisher empfangenen Ehrenerweiſungen volles Genüge, und ſchien ihm alles Weitere, namentlich die ehrenvolle Brodheirath, doch etwas über das Maaß des menſchlichen Glückes hinauszugehen. Es läßt ſich nicht annehmen, Mattheſon ſei mit der Ablehnung ſeines Mündels ganz zufrieden geweſen: wie konnte dieſer es je höher bringen als zu einem ſo herrlichen

Organiſtendienſt? Er war doch auch kein Kind mehr; denn als man ſpäter von England aus behaupten wollte, der hamburgiſche Aufenthalt falle in Händel's 14. bis 15. Lebensjahr, rief Mattheſon ärgerlich: dann hätte „unſer hamburgiſcher Barbier in 5 à 6 Jahren ſein Geld von ihm mit Sünden genommen, da er um den andern Tag ſeine Aufwartung machte.“[13]) Burney verſtand den Mattheſon'ſchen Reiſebericht nicht vollkommen, weil ihm die deutſche Sitte, oder vielmehr Unſitte, unbekannt war; daher macht er einen verkehrten Zuſatz, indem er ſagt: der Bewerber ſollte den Dienſt erhalten unter der Bedingung „to take with it, a wife, whom their constituents were to nominate.“[14]) O nein, Jeder wußte daß Junafer Buxtehude gemeint war.

Weil Händel aus den deutſchen Organiſtenſchulen herrorging, kam er auch mit all den kleinen Gebärmlichkeiten, welche dieſen anklebten, in Berührung, aber ohne ihnen anheimzufallen. Geräuſchlos, beſcheiden und ſicher ſtieg er empor.

Zunächſt wurde ruhig weiter gegeigt, oder vielmehr nun erſt zu geigen angefangen, denn die Oper hatte von Oſtern bis zum 27. Auguſt wegen mangelnden Beſuchs ihre Aufführungen eingeſtellt[15]). Mattheſon's gehorſamer Diener blieb er noch eine zeitlang:

„An. 1704 wie ich mich in Holland befand, des Vorſatzes, nach England zu gehen, erhielt ich den 21. März in Amſterdam einen ſolchen verbindlichen und nachdrücklichen Brief von Händel aus Hamburg, der mich vorzüglich bewog, den Rückweg wieder nach Hauſe zu nehmen. Beſagter Brief iſt den 18. März 1704 datirt, und enthält, unter andern, dieſe Ausdrücke:

„Ich wünſche vielmahl in Dero höchſtangenehmen Converſation „zu ſeyn, welcher Verluſt bald wird erſetzet werden, indem die „Zeit heran kömt, da man, ohne deren Gegenwart, nichts bey „den Opern wird vernehmen können. Bitte alſo gehorſamſt, „mir Dero Abreiſe zu notifiziren, damit ich Gelegenheit haben „möge, meine Schuldigkeit, durch dereſelben Einholung, mit „Mille Sbülens, zu erweiſen“. u. ſ. w.“

13) Lebensbeſchreibung S. 33.
14) Sketch in Commemoration p. 24
15) Mattheſon, der muſikal. Patriot. Hamburg 1728. 1. St. 109.

Dieſe Zeilen hat Mattheſon noch 1761 wieder mitgetheilt[16]), um ja nicht in Vergeſſenheit gerathen zu laſſen, ein wie großes Stück Händel ſeiner Zeit auf ihn gehalten. Die genannte Sbülens kam vermuthlich mit Händel von Halle nach Hamburg: in dem Briefe Händel's an Michaelſen vom 10. Auguſt 1731 geſchieht eines Herrn Sbülen Erwähnung, weil aber die Stelle des Briefes herausgeſchnitten iſt, läßt ſich über den etwaigen Zuſammenhang beider Perſonen nichts Gewiſſes ſagen.

Eine andere Bekanntſchaft, die Händel in Hamburg machte, gab Anlaß zu ſeiner erſten größeren Compoſition. Er kam mit dem genannten Chriſtian Poſtel zuſammen, der ihn wegen ſeines herrlichen Clavier- und Orgelſpiels bald liebgewinnen mußte. An der Singſpieldichtung hatte Poſtel keinen Gefallen mehr, theils aus Kränklichkeit, theils aus dem Drange nach erhabeneren Gegenſtänden. Seinen Uebergang vom Singſpiel zum Epos bekundet er durch das Heldengedicht Wittekind, welches ſeine letzten Jahre in Anſpruch nahm, aber unvollendet blieb und in dieſer Geſtalt ſpäter (Hamburg 1725) von Weichmann herausgegeben wurde; inwiefern er dadurch ein bedeutſamer Vorgänger Klopſtock's geworden iſt, muß man bei Gervinus[17]) nachleſen. Nichtsdeſtoweniger bleiben ſeine Singſpieltexte das beſte was er gemacht hat, denn für dieſes Fach hatte er originale Begabung wie Keiſer für die theatraliſche Muſik. Beide überſchritten ihr Gebiet, als ſie ſich mit epiſchen und oratoriſchen Dingen abgaben. Poſtel reimte für Händel, deſſen ernſtere Töne ihm in ſeiner damaligen Stimmung zuſagen mußten, eine

Paſſion nach dem 19. Capitel des Evang. Johannes. 1704.

Die Compoſition ſetze ich in die Faſtenwochen des Jahres 1704, wo die Oper Ferien hatte und Mattheſon in Holland Concerte gab. Die Nachrichten, welche uns hier zur Gewißheit verhelfen, ſind äußerſt mühſam zuſammen zu bringen. Mattheſon, der das Werk nur zu gut kannte, ſagt in der Ehrenpforte kein Wort davon, und läßt in ſeiner ausführlichen Kritik deſſelben Dichter und Componiſt aus Anſpielungen errathen. Er pflegte mit Namen Jahr und Datum nur

16) Lebensbeſchreibung S. 156.
17) Geſchichte der deutſchen Dichtung III, 501—5.

das anzukreiden, wobei er ſelber eine Rolle geſpielt hatte; ſeine Geſchichten ſind überall lückenhaft und nur halbwegs zuverläſſig. Erſt wenn man über ihn hinaus zu den weiteren Quellen vordringt, ſind ſeine vielfachen Anſpielungen zu verſtehen, als geſchichtliche Beweiſe zu benutzen und die wahren Vorgänge ſo durchſichtig zu machen, daß eine zuverläſſige erſchöpfende Beſchreibung dieſer für Händel's Entwicklung ſo wichtigen Jahre geliefert werden kann.

Hunold ſagt: „Der ſeel. Herr Licentiat Poſtel hat unterſchiedliche Arien in einer vor dieſem gemachten Paſſion verfertiget, daß, weil ſie in weniger Händen, ich nicht unterlaſſen kan, ein Paar heraus zu ziehen.“[18]) Die drei mitgetheilten Lieder beweiſen, daß hiermit die von Händel componirte Paſſion gemeint iſt. Hunold ſchrieb das Obige 1705, als Poſtel eben geſtorben war; man möchte hiernach die Entſtehung der Paſſion gar in das Jahr 1703 oder noch früher ſetzen, wenn es Händel's wegen nur anginge. War ſie „in weniger Händen“, ſo iſt das Textbuch gedruckt, alſo die Compoſition öffentlich aufgeführt. In die Leidenswoche des Jahres 1704 verweiſt uns auch noch ein anderer Umſtand. Es war das Jahr, in welchem die Hamburger zum erſten Male Paſſionsoratorien ganz neuer Art entſtehen ſahen. Hunold-Menantes und Keiſer wagten es, der deutſchen Paſſion ganz den Zuſchnitt italieniſcher Oratorien zu geben, ſo daß das Ganze eine für die muſikaliſche Compoſition gereimte Dichtung und weder die Gemeinde mit Kirchenliedern noch der Evangeliſt mit Bibelproſa dabei war. Aber es gab Widerrede: der Paſtor Büſing „ſchmähete von der Kanzel auf den Autorem und Componiſten, inſonderheit daß der Evangeliſt nicht mitſänge.“[19]) Von Kirchenliedern haben Poſtel und Händel auch keinen Gebrauch gemacht, aber das Bibelwort des Evangeliſten blieb in allen Ehren. Sie werden durch die Erfahrung ihrer Genoſſen belehrt ſein. Keiſer's Oratorium, „der Blutige und Sterbende Jeſus“ genannt, wurde „in der Stillen Woche Montags und Mittewochs zur Veſper-Zeit“ abgeſungen; das Händel'ſche dann vielleicht am Freitage.

18) Theatraliſche, Galante und Geiſtliche Gedichte von Menantes [Hunold]. Hamburg 1705. Im Anhang S. 31 (Ausg. v. J. 1722.)

19) Vgl. Winterfeld, Ev. Kirchengeſang III, 61–62.

Die Musik ist in einem alten, ziemlich engggeschriebenen Manuscript erhalten, das aus Pölchau's Sammlung in die Berliner Bibliothek gelangte. Weil Name und Zeitangabe fehlen, hat man bisher nur auf Grund mündlicher Tradition Händel das Werk zuschreiben können. Aber seine Handschrift beseitigt jeden Zweifel.

Mattheson konnte diese hinter seinem Rücken aus- und aufgeführte Arbeit nimmer gutheißen; er warf einen ordentlichen Haß darauf, so fehlerhaft däuchte sie ihm. Nach zwanzig Jahren, als Händel in London die goldene Zeit und europäische Berühmtheit gewonnen hatte, suchte sein angeblich alter Freund diesen oratorischen Erstling wieder hervor, um zu zeigen daß der Mond nicht aus grünem Käse gemacht sei, und in einem Beispiel zu lehren wie man die Passion *nicht* componiren müsse. Er verurtheilte ihn ausführlich, nämlich im zweiten Bande seiner musikalischen Zeitschrift Critica Musica (Hamb. 1725) auf 52 Quartseiten[20]); die ganze Musik füllt in der alten Handschrift nur 56 Seiten Folio. Das Tonstück gerieth in Vergessenheit, aber Mattheson's Kritik wurde berühmt; „es ist dieses vielleicht die erste gute Kritik, die über Singsachen gemachet worden, so lange die Singmusik existirt", schreibt Marpurg noch 35 Jahre nach ihrem Erscheinen.[21]) Wir wollen sie also, da die Passion ohnehin ein näheres Eingehen erfordert, als ein Zeichen der Zeit gebührend berücksichtigen.

Mattheson's Worte sind voller Anspielungen, die näher besehen fast alle auf Händel gehen. An öffentliche Kritik war man damals noch wenig gewöhnt. Als der Secretär der britischen Gesandtschaft zu Hamburg mit dem ersten Bande seiner Zeitschrift (1722) vielen Lärm erregte, suchte er bei dem zweiten zunächst seinen Leumund sicher zu stellen: „Angreiffen! Angreiffen! So heißt das Wort, welches die argwöhnische Einfalt beständig im Munde führet. Das muß ich fast immer hören . . . Ich weiß, daß ein gewisser Mann, bey Gelegenheit des ersten Bandes der Critic, gesagt hat: Wer bey Ehren bleiben wolle, müsse mich ungeschoren lassen. Ich aber sage: Wer Ehre hat, dem werde ich sie nicht nehmen können. Ich weiß z. E. gar

20) Critica Musica „Des fragenden Componisten Erstes Verhör" II. 1—29; „Zweites Verhör" II. 33—56.

21) Krit. Briefe über die Tonkunst. Berlin 1760. 1. I. 56.

wohl, daß eine pièce, die vor 20 biß 30 Jahren gemacht worden, nach unſrem damaligen Erkenntniß, recht ſchön geweſen, nun aber es ein leichtes ſeyn kann, verſchiedene Dinge daran auszuſetzen. Es wäre was niederträchtiges, ja kindiſches und thörichtes, hierüber zu critiſiren, wenn man ſonſt keine Abſicht hätte, als das bloſſe Splitterrichten. Aber ich nehme mir nur vor, mit einigem Nachdruck zu zeigen, daß unſre Künſte auf ſchwachen Pfeilern ruhen, daß ein Tag den andern lehren ſollte, ſo doch nicht geſchieht, und daß man eben aus den Fehl-Tritten groſſer Leute am allerklugſten werden, einfolglich mit der Zeit ſtärkere Gründe und beſſere Principia ſuchen und finden müſſe. Das iſt mein Zweck, nächſt der Ehre Gottes. Ob wir nun ſolches thema vom Directore im Mond, oder vom Groß-Capellmeiſter in der Sonnen bergen, das kan niemand irren, ſo lange wir genau bey der Wahrheit und Billigkeit bleiben, das garſtige praejudicium autoritatis beſtreiten, niemand nennen noch beſchimpfen; ſondern vielmehr durchaus mit aller Vernunfft und ungezwungenen Höfflichkeit verfahren. Welches dann in ſolchem Grad geſchehen ſoll, als wenn es mein eignes Machwerck und meine eigne Aufführung beträffe, darüber ein Collegium criticum gehalten würde. Wem beliebt, der mag es dafür annehmen: ich bin es gerne zu fricken. Denn ich wünſche auch mit meinen eignen Fehlern, die wie der Sand am Meere ſind, der Welt Nutzen zu ſchaffen, und gebe dadurch ſattſam zu verſtehen, daß ich keinem Menſchen etwas auf dieſe Weiſe thue, ſo ich mir nicht ſelbſt thun, oder mit eben dem Glimpf gethan wiſſen wollte."

Das Bekenntniß wäre weniger unanſtändig geraten, wenn es ſich um das Stück eines andern Zeitgenoſſen gehandelt hätte. Melophile macht nun ſeine Fragen:

„Iſt es wohlgethan, diejenigen Werte, welche bereits von einem Weltberühmten Mann in die Muſic gebracht worden, abermals von neuem zu componiren?" Iſt geſtattet; „denn, was ich einst von einem ſolchen Weltberuhmten Mann gehöret habe, da derſelbe vorgab: Wenn er ein Ding componire, und jemand mache es anders, ſo müſſe dieſes letztern Arbeit nothwendig unrecht ſeyn, ſolches hat mir noch nie in den Kopf gewollt, und wenn es auch ein muſicaliſcher Pabſt perſönlich ſelbſt behaupten wollte."

„Ist es gut, eine prächtige Kirchen-Musik mit einem kurzen recitativo anzufangen? z. E. Da nahm Pilatus JEsum und geisselt ihn.“ Antwort: Ist ein sehr nackter Eingang, man lasse lieber einen Vers aus dem Liede „Christus der uns selig macht“ vorausgehen; denn eine bloße Instrumental-Symphonie, hier ganz richtig so kurz wie möglich, will es allein auch nicht thun.

Auf dem Worte „geisselt“ eine Passage anzubringen, dürfte sich „in einer Aria, wo etwan über die Geisselung eine besondere Betrachtung angestellet würde“, noch wohl schicken, dagegen in einem einfachen Recitativ „scheinet es, teutsch gesagt, albern und abgeschmackt herauszukommen.“

Die Gemüthsbewegung der nun folgenden Arie:

Unser Bosheit, ohne Zahl,
Fühlt der Heiland, der Gerechte,
Mehr, als selbst der frechen Knechte
Peitschen-Streich und Geissel-Qual.
Klag', o Mensch, weil das verschuldet,
Daß GOtt selbst die Geissel duldet!

besteht aus Reue und Leid. Der zweite Theil der Arie „Klag', o Mensch“ muß nicht bloß an einzelnen Stellen, sondern durchweg mit größerer Wehmuth vorgetragen werden; „im ersten Theil muß die Melodie gar modest, im andern aber etwas kläglich eingerichtet werden“, was hier nicht beobachtet ist, auch schicken sich Querflöten nebst Violdagamben hier besser zur Begleitung, als Violinen. Der Text ist nicht sonderlich musikalisch, obwohl er von einem „sinnreichen großen Poeten“ herrührt.

Bei dem Worte „der Gerechte“ darf man im Gesange nicht absetzen und eine Pause machen, denn es ist ein comma pendulum, kein comma perfectum; noch viel weniger hinter „Knechte“, hierfür „ist auch nicht einmal der Schatten einer Entschuldigung zu finden.“

Ebenso wenig ist zwischen die Worte des folgenden Recitativs „Und die Kriegsknechte“ und „flochten eine Krone“ eine Pause zu setzen, obwohl dieser Fehler in deutschen Musikalien so häufig ist, wie der Stein auf den Gassen, absonderlich in Sätzen über italienische Texte. Mattheson stichelt hier auf eine Arie in Händel's Muzio Scävola, will aber aus Schonung den Componisten nicht nennen! Doch wenn der stets belobte Keiser z. B. singt: „den glücklichen

Stillſtand (Pauſe), den glücklichen Stillſtand (größere Pauſe), des glücklichen Stillſtand der Waffen“[12]), ſo iſt alles vortreflich.

In dem 5ſtimmigen Chor mit Violinen, Oboen und Viola „Sey gegrüßet :,:, :,: lieber Juden-König“ iſt der Anfang nicht dreimal zu wiederholen bevór das Folgende hinzukommt. Spott, Hohn, Gelächter hätte darin ausgedrückt werden ſollen, wozu aber nicht einmal der Anfang gemacht iſt. Mattheſon wüßte das alles viel beſſer zu machen.

Dem Arioſo des Pilatus „Sehet ich führe ihn heraus zu euch“ folgt wieder eine Betrachtung:

Schauet, mein Jeſus iſt Roſen zu gleichen
Welche den Purpur mit Dornen umhüllt ꝛc.

aus der ein Duett mit Begleitung des Continuo gemacht iſt, da ſie ſich doch beſſer für eine Arie „etwan mit concertirenden Hautbois und Baſſons“ geſchickt hätte. „Es delectiret ſich die Seele an der Schönheit ihres Erlöſers und Seeligmachers, wie ſich die Augen an einem Roſen-Felde ergetzen“: aber weder dem Affect noch dem Wortverſtande iſt Genüge geſchehen. Wirklich iſt dergleichen verſchrobene geiſtliche Spielerei dem Händel von jeher unfaßbar geweſen, daher kam es daß er eine ſo einfältige Muſik dazu machte.

„Kreuzige Kreuzige“, ein kleiner Chor von drei Takten, iſt mit abſteigenden Sextenaccorden fein langſam und kläglich geſetzt, da doch „ein ſolches verwirrtes, verwegenes, wüſtes Geſchrey nicht füglicher, als durch eine geſchwinde, eifrige Fuge vorgeſtellet werden kann: und iſt gewiß dieſe Gelegenheit eine der beſten, da ſich die Fuge wohl ſchicket.“

Melophile: „Pilatus ſagt: denn ich finde, hält damit inne und pauſirt: hernach wiederholt er die Worte noch einmal: denn ich finde . . . und ſetzt endlich den Reſt dazu. Iſt dieſes, wenn autoritas vorhanden, nicht zu entſchuldigen?“ Antwort: „Auf keine andre Weiſe, als wenn man ſuppoſiren wollte, Pilatus hätte geſtottert, oder, es wäre ihm eben etwas in den Hals gekommen, dadurch er verhindert worden, weiter zu reden. Dieſe Dinge aber ſind nicht muſicaliſch.“

Bei dem Chor „Wir haben ein Geſetze und nach dem Geſetze

12) Kayſerliche Friedens-Poſt. Hamburg 1715. 4to. S. 2–3.

soll er sterben: denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht" platzen alle fünf Stimmen zugleich ein; besser wäre es, sie einzeln nach und nach eintreten zu lassen und also eine Steigerung zu Wege zu bringen. So meint Mattheson: aber hier geräth er in Krittelei, denn dies ist der erste längere Chor, in welchem sich bei aller Unbeholfenheit Erhebung und Schwung kundgiebt. Das Anfangsthema ist auch ganz auf den vollen Chor berechnet, dem der zweite Gedanke, in zwei Stimm-Massen gegliedert, sehr gut gegenübertritt. Zu einem Meisterstück fehlt diesem Satze noch gar Vieles, aber er ist eine glückliche Nachahmung der älteren Chorweise und ein Schritt hinaus über die damals üblichen seichten Chöre, für die Mattheson eingenommen war.

Pilatus fährt den stummen Christus also an: „Weist du nicht, daß ich Macht habe dich zu kreuzigen", und macht Coloraturen auf „habe" und auf „kreuzigen": „welches man bey einem grossen Statthalter nicht vermuthen kann, auch wieder die richterliche Ernsthafftigkeit läufft." Was Frage ist, müßte auch am Schlusse als Frage betont werden; ebenso wäre der Hochmuth des Fragstellers in der Melodie abzuspiegeln.

Anstatt nun den Heiland ohne weiteres antworten zu lassen „Du hättest keine Macht über mir" ꝛc., wäre es würdevoller, wenn die Instrumente (es sind Oboen und Violinen im Einklange und Flöten eine Octave höher, dazu Viola) ein paar Takte vorausgingen.

„Melophile: Sage mir doch der Herr, was steckt für eine Gemüths-Neigung in der folgenden Aria:

Durch dein Gefängniß, GOttes Sohn,
Muß uns die Freyheit kommen.
Dein Kerker ist der Gnaden-Thron,
Die Freystatt aller Frommen:
Denn gingst du nicht die Knechtschafft ein,
Müst unsre Knechtschafft ewig seyn."

Antwort: „Hier ist nicht lange zu suchen. Der Haupt-Affect ist Freude und Trost über die, durch Christum erlangte, ewige Freyheit. Mancher [Händel] würde ein klägliches Violin-Solo daraus machen, und bey dem Worte, Gefängniß, sonderliche traurige Fälle anbringen; hernach aber bey dem Worte, Freyheit, einen andern rhythmum ergreiffen, und Wunder denken, wie schön er sich herausge-

wickelt. Allein ſolche unzeitige Einfälle ſind verborum potius quam sensuum imitationes, und gehören unter die kindiſchen Schönheiten."

„Melophile: Was hält denn der Herr von dieſer Art zu ſingen: denn, ginge du nicht die Knechtſchafft ein, die Knechtſchafft ein? Antwort: „O! das iſt trefflich, und kömmt mir faſt ſo albern vor, als wenn die Kinder ſpielen: Lange, lange Rege, Vetter, Vetter Flege ꝛc. oder das alte Orpheus-Lied: de Mann hat ſine Fro verlahrn, up dem wieden Felde, wol up dem wieden Felde, ja Felde."

Aus vorſtehender Arie hätte ein Duett gemacht werden ſollen, denn im Text ſind alle Erforderniſſe dazu vorhanden.

„Melophile: Ich finde bey meinem Vorgänger, daß JEſus und Pilatus einerley Accompagnement haben, und wollte gerne wiſſen, ob was dawieder einzuwenden wäre?" Antwort: „Es ſollte billig nicht ſeyn. Man kan wohl den Pilatum obligat machen; doch ohne andre Inſtrumente, als den Baß, oder das Fundament, dabey zu gebrauchen. Hergegen, wenn man Chriſti Worten eine ernſthaffte, majeſtätiſche Symphonie zugibt, wird der Unterſchied beſſer vernommen."

Den Canonem in hypodiapente „Laßeſtu dieſen leß" will unſer Kunſtrichter großmüthig paſſiren laſſen; weder die Quinte im fünften, noch die Octave im ſechſten Takt wird aufgemutzt. Der unſchuldige Canon arbeitet Takt 1 bis 11 mit dem erſten, und Takt 12 bis 20 („denn wer ſich ſelbſt zum Könige machet") mit dem zweiten Thema, und damit iſt es aus; das Ganze ſteht in Fdur, die Durchführung des erſten Thema's ſchließt auf der Dominante, das zweite führt die Modulation in den Grundton zurück. Das Stück iſt nicht frei von Härten und Unbeholfenheit, macht aber wegen ſeines einfachen Tonganges einen klaren Geſammteindruck.

In dem Chor der Juden ſind die Worte „Weg mit dem" allegro, und die folgenden „kreuzige ihn" adagio geſetzt. Aber weit gefehlt! „Die Hohen-Prieſter und Schrifft-Gelehrten machten ſich eine Luſt daraus, JEſum gekreuziget zu ſehen, und ſchrien deswegen vermittelſt unter einander, mit äuſſerſter Verwegenheit und Heftigkeit, welche Leidenſchafften ſo wenig verſchieden ſind, daß man ſie am bequemſten durch eine Doppel-Fuge ausdrücken kann. Siehe! hier iſt alſo aber-

mal eine Stelle, da die Fuge ihr Recht behauptet. Nim zum ersten themate die Worte: Weg, weg ꝛc. zum andern das Wort: kreuzige, mit einem melismate; zum dritten mache auf eben diese Worte gewisse Bindungen; zum vierten setze Pausen zwischen dem weg, weg! so kannst du gemächlich vier themata anbringen. Merke auch, daß zwar in diesen Worten zwo propositiones stecken; aber nur eine einzige Gemüths-Bewegung, nehmlich: die rasende Wut. Jenen zu Gefallen kann man verschiedene subjecta einführen; diese aber erfordert, daß sie alle zu einem Ende mitarbeiten."

Ueber das „Kreuzige" wird eine warnende erbauliche Bagatelle gemacht:

Erschüttere mit Krachen
Sperr' auf den Flammen-Rachen
O Abgrund auf die Wort!
Verrecke doch o Sündererden
Daß du den willt am Kreuz erwerben
Der dich macht frey von Satans Mord.
Erschüttere ꝛc. da Capo.

Mattheson zürnt über das Gerassel und Gepraſſel mit Abgrund und Rachen und Krachen, insofern die lichten Worte dieser Arie „auf die Wort" dadurch in Schatten gestellt werden; auch mit der Aenderung des Taktes wie der Bewegung und mit dem Pausiren der Instrumente beim Mittelstheil der Arie ist er garnicht zufrieden. Es ist allerdings in Text und Melodie ein etwas ungeschlachter Gesang.

„Wir haben keinen König denn den Kaiser" — Chor der Juden, der sich aber garnicht zur Fuge schickt; denn er enthält eine Versicherung die hastig herausfährt und ein Compliment für Tiberius, das sich wohl ein- und zweimal anhören läßt, aber selbst in der kürzesten Fuge zu oft vorkommt.

Der Evangelist erzählt weiter: Sie führten Ihn hinaus, Er trug sein Kreuz, sie stellten Ihn in die Mitte der Schächer. Daran schließt sich eine Arie für Alt:

Getrost, mein Herz hier kanstu Gnad umfassen
Denn Jesus wil die Sünder nicht verlassen
Und solt es auch am Creutze seyn.
Wann du dann nicht die Hülffe kanst erfragen,
so warte nur: wenn dich das Creutz wird tragen
stellt er sich in der mitten ein.

Der Dichter hat dem Muſiker hier wieder nicht genügend vorgearbeitet. „Eine gute Aria hat allemal die beyden Stücke propositio & applicatio, oder ſollte ſie doch billig haben (ſowie bey den alten Tragicis Strophe & Antiſtrophe gebräuchlich waren): welches einen, bisher noch wenig bemerkten, Grund-Satz muſicaliſcher Poeſie abgeben kann.“ Zu dem obigen Texte beruhet Alles auf den Worten „Warte nur“: „dieſe Hoffnung auf Chriſti unausbleibliche Hülffe, mitten im Kreuz, iſt eine ſehr groſſe Paſſion. Sie iſt zuſammengefüget von Herzhafftigkeit, Verlangen und gemäſſigter Freude; hat aber mehr von den beyden erſten, als von der dritten. Sie iſt auch mit ein wenig Furcht vermenget. Siehe nun, ob hierin nicht Materie gnug zu finden? die Herzhafftigkeit darff gar kein ſtarckes accompagnement haben, denn die wahre Courage muß ſich ſolo weiſen: wie man denn im Kreuz auch gemeiniglich wenig Geſellſchaft, und einen ſchlechten Gemüths, findet.“ Händel muſicirt auch ſolo, darin hätte er es hier alſo getroffen, wäre er nur im Geſammtausdrucke der Melodie und in ſinnvoller Vertheilung der Worte nicht ſo gar weit hinter Mattheſon's Forderungen zurückgeblieben! Auch mit dem Ober „Schreibe nicht der Juden König“ hadert dieſer, weil alle fünf Stimmen zu gleicher Zeit einſetzen, überſieht aber wieder, daß ſie durch die Art wie ſie einſetzen mehr als gerechtfertigt ſind.

Die vier Kriegsknechte ſprechen ihren Beſchluß über den Rock: „Laſſet uns den nicht zertheilen ſondern darum looſen, wes er ſein ſoll“ in einem vierſtimmigen contrappunto fugato aus, wo das Zertheilen durch Syncopationen ausgedrückt wird; Mattheſon meint aber, es ſei nicht wohlgethan, das in der Muſik zu zerreißen, was die Kriegsknechte noch heil gelaſſen. Auch über den Rock erhalten wir eine Nutzanwendung:

Welche ſind des Heilands Erben?
Lauter böſe Kriegs-Knecht.
Muß er denn nur dafür ſterben?
Nein, dem menſchlichen Geſchlecht,
das ſo böſen Buben gleichet,
hat er ſich ſelbſt zur Gebſchafft dargereichet.

Händel hat ein Duett für 2 Tenore daraus gemacht, in welchem nach Steffani's Art die Stimmen canoniſch concertiren; Nachahmung

des Steffani, und zwar eine sehr glückliche, ist hier überall deutlich wahrzunehmen. Das Duett ist in rein musikalischer Beziehung sehr gelungen, auch im Ausdruck geht es ein wenig höher als die meisten übrigen Sätze. Indeß muß Mattheson daran erinnern, daß die Worte sich vortrefflich für einen einfachen Chor mit anhebender Einzelstimme schicken, für ein Duett aber garnicht; durch das hastige Bestreben hier ein Kunststück anzubringen sei die Hauptsache übersehen. „So übereilet man sich offt aus überflüssiger Weisheit." Und hiermit ist der erste Theil (Ev. Joh. 19, 1—24) zu Ende.

Der zweite Theil hebt abermal mit einem Recitativ an, es soll wieder ein Choralvers vorausgehen. Auch hier wird jeder Satz mit Ausstellungen, Vorschlägen zum Bessermachen und allgemein musikalischen Belehrungen begleitet. So will Mattheson darauf gehalten wissen, daß die Harmonie nie und nimmer die Melodie überwuchere; und daß man beim Componiren zuerst an die Grundmelodie für den Gesang, hernach an die Begleitung denke, nicht umgekehrt. Auch solle man nicht glauben, es könne keine Arie ohne Coloratur sein: „Geht doch bey weisen Franzosen in die Schule, und äffet ihnen auch etwas nach, das ist gut; da ihr den Italiänern so viel böses und ungereimtes ablernet."

Beim Abscheiden des Heilandes wird sein Sieg in einer Arie gefeiert, in einer folgenden die Natur zur Theilnahme aufgerufen:

Bebet ihr Berge, zerberstet ihr Hügel,
Sonne verhülle den brennenden Spiegel!
Himmel und Erden vergehet ihr nicht?
Schmelzet ihr Felsen vor ängstigem Zittern
Lasset ihr Wellen die Tiefen erschüttern
Weil itzt dem Heyland sein Hertze zerbricht.

Mattheson läßt seinen Melophile im Hinblick auf Händel's Composition sagen: „Da werde ich mit den Instrumenten ein Zittern und Beben anstellen, daß es eine Lust sein wird. Zerbersten ist auch ein schönes Wort; Himmel und Erde desgleichen: da kann der eine hoch, und die andre tieff gesetzet werden. Die Wellen, das Erschüttern, das Schmelzen, sind lauter herrliche Ausdrückungen. Soll ich nicht mit drey-geschwänzten Noten darauf loß arbeiten?" Antwort: „Immerhin . . . Binde dich aber nicht so sehr an die Worte, daß du dir ein Gewissen machen solltest, die Erde etwan einen Ton höher,

als den Himmel zu ſetzen: denn es kann gar wohl geſchehen, daß man, im Schrecken, der Erde mit erhabnerm Klange zurufe, als dem Himmel. Inſonderheit laß dir die letzte Zeile dahin befohlen ſeyn, daß du ſie mit mehrer Beſcheidenheit herausbringeſt, als die übrigen: denn ſie enthält die klägliche Urſache des Entſetzens der ganzen Natur."

Das Duett über das Blut und Waſſer aus Chriſti Seitenwunde will Mattheſon der Art nach gelten laſſen, denn ein Duett müſſe hier ſein; aber die Nachahmung in den Stimmen will er vermieden wiſſen, auch ſoll anſtatt des bloßen Baſſes eine vollſtimmige Begleitung zur Anwendung kommen. Dieſer 2ſtimmige Satz für Cantus und Baß iſt in allem Betracht unbedeutend, wie auch der folgende „Ich gehe mit ins Grab", ebenfalls ein Duett für Discant und Baß. Hier declamirt Händel: „Was frag ich nach dem Himmel, nach allem Welt-[Coloratur], was frag ich nach dem Himmel, nach allem Welt-[Coloratur] Getümmel." Mattheſon ſagt: „Das iſt noch wunderlicher, als ich es jemals geſehen habe. Wiewohl, man kann nichts ſo toll gedenken, das nicht noch toller geſchehen ſollte." Er findet es würdig jenes alten Componiſten, der zwiſchen Angelo— — — rum acht Takte Pauſen ſetzte. Auch das kleine Nachſpiel oder Ritornell von 6 Takten, welches dieſes Duett beſchließt, bekommt ſein Theil: „Bey dieſer erhabenden Aria ſchickt ſich, allem Anſehen nach, ein ſolches Ritornello weniger, als ſonſt irgendwo: weil die Anfangs-Worte auch zum Schluß gebraucht werden: Ich gehe mit ins Grab, und weil es eine gröſſere Sehnſucht ausdrückt, wenn, nach dem Worte Grab, gar nichts weiter vernommen wird, indem es doch ultima rerum iſt. Es wäre denn, daß man nachläuten laſſen wollte, welches aber mehr eines Küſters, als eines Muſici, Arbeit iſt."

Der Evangeliſt berichtet ſchließlich, wie treue Freunde den Heiland eilig und heimlich in ein nahes Grab legten, und hieran knüpft ſich der letzte Chor:

Schlafe wohl nach deinen Leiden,
Ruhe ſanft nach hartem Streit:
Weil dein Tod uns Himmelsfreuden,
Weil dein Kampf uns Sieg bereit.

„Richte deine Melodie fein sanft, fließend und lieblich ein," lautet Mattheſon's Anweiſung. „Und wenn du ja einen Contrapunct machen willſt, ſo nim einen all' ottava: denn der alla decima gibt keine ſo gute Melodien; und alla dodecima iſt ſchon einer vorgeweſen. Vor allen Dingen aber nim einen Canto fermo, einen Choral, dabey zu Hülffe, der ſich zu den obigen Worten ſchicket. Z. E. O JEſu deſſen Schmerzen, mir all mein Heil erworben, komm, ruh in meinem Herzen ꝛc. Das ſind expreſſiones, die ſich deſto beſſer anbringen laſſen, weil doch in den vorhabenden Poetiſchen Worten der Name deſſen, dem man eine ſanfte Ruhe wünſchet, nicht zu finden iſt. Beyläufig zu erinnern, iſt dis abermal ein ſchon berührter Uebelſtand in den Worten einer Aria, welche ausdrücklich dasjenige ſagen muß, was man begreiffen ſoll; nicht aber imperativa häuffen, und den vocativum gar auslaſſen. Dieſe beyde Texte nun flechte, durch einen geſchickten, melodiſchen Contrapunct, ſo in einander, daß ſie fein deutlich vernommen werden können: begleite ſie mit lauter Sordinen (das iſt: mit gedämpften Violinen und Violoncellen), mit Queerflöten und ſanft-blaſenden Baſſons, ſo wird das letzte vielleicht das beſte werden." Das Alles hat Händel freilich nicht gethan, aber dennoch eine Compoſition geliefert, welche unter allen Stücken dieſer Paſſion den erſten Platz behauptet. Er zerlegt ſich den Text in zwei Theile und wiederholt zum Schluß den erſten, behandelt ihn alſo ganz wie einen Geſang in der Rundſtrophe. Die Theile heben ſich muſikaliſch und dem Sinne nach ſehr klar von einander ab, auch in der muſikaliſchen Form iſt ein vollſtändiger Gegenſatz, indem der zweite Theil bei belebterer Haltung faſt immer alle fünf Stimmen gleichzeitig fortführt, der erſte aber abwechſelnd eine der drei oberen verſingen, den Ton aushalten läßt. Der Keim zu einer viel bedeutenderen Ausführung, als Mattheſon im Sinne hatte, iſt hier unverkennbar.

Das Werk iſt für uns, die wir die ganze Entwickelung Händel's überſchauen und in das Verſtändniß ſeiner Kunſt einzudringen bemüht ſind, eben dadurch ſo lehrreich, daß darin Schwäche und Kraft, Züge einer geubten Hand und gänzliches Vergreifen, Umhertappen nach dem rechten Ausdruck für einen einzelnen Fall und völlige Sicherheit in dem Grundweſen der Muſik ſo nahe bei und in einander vorhanden ſind. Was nach der obigen Kritik noch über das Ein-

zeine zu ſagen iſt, läßt ſich kurz zuſammen faſſen. Die meiſte Unſicherheit iſt bei dem Recitativ zu bemerken, beſonders da wo es ſich, dem Gegenſtande entſprechend, etwas höher heben will. Mattheſon ſchweigt von dem Recitativ faſt ganz, aber nur um es gelegentlich nachzuholen; denn er iſt kleinlich und eitel genug, noch 1740 in ſeinem Vollkommenen Capellmeiſter darauf zurückzukommen und, nachdem er dort eine Muſtercompoſition über einen italieniſchen Text von ſeiner eignen Arbeit vorgelegt hat, mehrere recitativiſche Stellen der Paſſion nicht bloß zu tadeln, ſondern gleich in Noten mit dem beſſeren Ausdruck zu verſehen[23]). Chriſtus' und Pilatus' Reden ſammt den angeführten Prophetenworten heben ſich auch in der Begleitung von dem Uebrigen ab. Eifrig ſehen wir Händel bemüht in muſikaliſcher Rede den rechten Ton für das Erhabene zu treffen, doch kommt er nur ſelten über eine gewiſſe unbehülfliche Feierlichkeit hinaus. In den begleitenden Inſtrumenten iſt gar keine Mannigfaltigkeit erſtrebt: beinah die Hälfte des ganzen Geſanges verſieht der Fundamentalbaß allein; mit der andern Hälfte gehen zwei Violinen, denen ſich gewöhnlich Oboen im Einklange anſchließen, und Viola; bei einer Arie kommt ein Violinſolo zum Vorſchein, und ein andermal wagen zwei Flöten den Gang der Geigen eine Octave höher mitzumachen. Händel verließ ſich auf ſeine Orgelkunſt. Daß alle Chöre fünfſtimmig ſind, mit Ausnahme des einen wo die Rückſicht auf vier Kriegsknechte nicht aus den Augen zu ſetzen war, verdient angemerkt zu werden; denn Händel iſt ſpäter in der wirkſamen Verwendung eben des vier- und doppeltvierſtimmigen Satzes der Meiſter aller Meiſter geworden. Man kann auch nicht ſagen, daß ihm die fünfte Stimme hier ſonderlich zu ſtatten kam; er ſchrieb ſicherlich nur deßhalb fünfſtimmig, weil damals Jeder fünfſtimmig ſchrieb. Bei den regulären Fugen iſt der zweite Tenor eher hinderlich, aber in dem Schlußſatze „Schlafe wohl nach deinen Leiden" ſteht jede Stimme nur einen Mann. In den Chören dieſer Paſſion hat Winterfeld, der das Werk nur ganz kurz beſpricht, „den gereifteren Meiſter" erkannt[24]), was mir unmöglich iſt, obwohl die Chöre

23) Vollſt. Capellmeiſter S. 178—78.
24) Gr. Kirchengeſang III, 165.

augenſcheinlich das Beſte daran ſind und in gewiſſen Grundzügen die ſpätere Meiſterſchaft ſchüchtern andeuten. Winterfeld's Erkenntniß iſt auch wohl mehr aus der Vermuthung geſchöpft, die Compoſition ſei gegen 1709 in Hamburg oder vielleicht gar erſt in England entſtanden, als aus der Unterſuchung der Partitur.

Bei der zweiten größeren Arbeit, zu der ſich Händel nunmehr anſchickte, ſtand ſowohl Poſtel als Mattheſon berathend zur Seite: kein Wunder daß ſie ſein hamburgiſches Meiſterſtück wurde. Es war

Almira, Oper in drei Acten. 1705.

Den Text machte Feuſtking unter Gutheißung Poſtel's; unten wird weiter davon die Rede ſein. Die Compoſition brachte Händel ſcenenweiſe zu Mattheſon, der hier beides vorſtellte, den erſten Säuger und den Kunſtrichter. Die ſchöne Vertraulichkeit wurde aber bald durch ein fürchterliches Ereigniß unterbrochen, durch die berühmte Schlägerei am 5. December 1704, von der Händel ſpäterhin ebenſo viele Ehre als Mattheſon Schande und Verdruß gehabt hat. Den oft und verſchieden genug erzählten Hergang berichtet Mattheſon bei Händel's Leben ſelber mit folgenden Worten:

„Am 5. Dec. obbeſagten Jahres, da meine dritte Oper[25]) Cleopatra aufgeführet wurde, und Händel beym Clavicimbel ſaß, entſtund ein Mißverſtändniß: wie ſolches bey jungen Leuten, die, mit aller Macht und wenigem Bedacht, nach Ehren ſtreben, nichts neues iſt. Ich dirigirte, als Componiſt, und ſtellte zugleich den Antonius vor, der ſich, wohl eine halbe Stunde vor dem Beſchluß des Schauſpiels, entleidet. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieſer Action, ins Orcheſter zu gehen, und das übrige ſelbſt zu accompagniren: welches doch unſtreitig ein jeder Verfaſſer beſſer, als ein andrer, thun kann; es wurde mir aber dieſesmahl verweigert. Darüber geriethen wir, durch einige Anhetzer, im Ausgange aus der Oper, auf öffentlichem Marckte, bey einer Menge Zuſchauer, in einen Zwei-

25) „Die erſte völlige Oper, Plejades, hatte ich ſchon componirt, dirigirt und die Hauptperſon darinnen agirt, wie ich kaum 17 Jahr alt war" — nämlich 1699 — „und ſetzte viele Leute in eine vergnügte Verwunderung." Ehrenpforte S. 190.

kampf, welcher für uns beide ſehr unglücklich hätte ablaufſen können; wenn es GOttes Führung nicht ſo gnädig gefüget, daß mir die Klinge, im Stoſſen auf einem breiten, metallenen Rockknopf des Gegners, zerſprungen wäre. Es geſchah alſo kein ſonderlicher Schade, und wir wurden, durch Vermittelung eines der anſehnlichſten Rathsherren in Hamburg, wie auch der damahligen Opern-Pächter[26]), bald wieder vertragen; da ich denn deſſelben Tages, nehmlich den 30. Dec., die Ehre hatte, Händlein bey mir zu bewirthen, wonächſt wir beide, auf den Abend, der Probe von ſeiner Almira beiwohnten, und beſſere Freunde wurden, als vorhin. Sirachs Worte cap. 22 traffen alſo hier ein: Wenn du gleich ein Schwerdt zückeſt über deinen Freund, ſo machſt du es nicht ſo böſe, (als mit ſchmähen.) Denn ihr könnet wohl wieder Freunde werden, wenn du ihn nicht meideſt, und redeſt mit ihm. Ich erzehle dieſe Begebenheit nach ihren wahren Umſtänden deswegen, weil es noch nicht ſo gar lange iſt, daß ſie von verkehrten Leuten verkehrt hat ausgeleget werden wollen."[27])

Weniger erbaulich, aber viel aufrichtiger klingt das, was er in demſelben Buche hundert Seiten weiter bei der Schilderung ſeines eigenen Heldenlebens vorbringt. Aus reiner Beſcheidenheit ſpricht er hier von ſich immer in der dritten Perſon: „Den ſiebenden November dieſes Jahres 1704 ließ der damahlige Königl. Groß-Britanniſche Geſandte im niederſächſiſchen Kreiſe, Hr. Johann von Wich, unſern Mattheſen, zur Unterweiſung ſeines Sohnes, welcher dem Vater kernach in der Würde gefolget iſt, berufen, und, gegen ein anſehnliches Jahrgeld, zur allgemeinen Aufſicht der Erziehung, als Hofmeiſter, beſtellen: welcher Beruf denn auch der wahre Anfang ſeines dauerhafften Glückes; aber zugleich eine Miturſache zu neuer Misgunſt geweſen iſt. Denn, es hatte vorhin ein gewiſſer und ſchon genannter Mann[28]) dieſen Poſten zur Helfte bekleidet, nehmlich, ſo viel die Muſik oder den Unterricht auf dem Clavier betraff;

26) Keiſer und ein Schöngeld Namens Truſicke.

27) Ehrenpforte S. 91—95.

28) d. h. bei andern Gelegenheiten genannt, aber nicht in dieſer Rolle. In ſeinem Handexemplar, jetzt auf der Hamburger Stadtbibliothek, ſchrieb Mattheſon ſpäter an den Rand: „Händel."

die Verrichtungen ſelbſt aber einiger maſſen verſäumet[29]: daher er denn auf Mattheſon einen heimlichen Groll warff, und mit demſelben Groll, in der erſten Adventswoche, losbrach. Obbeſagter Virtuoſe, welcher damahls, unter Mattheſon's Oberaufſicht, das Clavier ſchlug, wollte ſich nicht allerdings bequemen, von demſelben, in muſikaliſchen Dingen geziemenden Befehl anzunehmen; darüber ihm aber, wie es zum Gefechte kam, bald übel mitgefahren wäre"[30])!!

Dieſer ſchamloſe Bericht macht den Vorgang ſehr deutlich. In der Oper Cleopatra, die am 20. October 1704 zuerſt aufgeführt wurde, und wo Mattheſon „der Perſon des Antonius ſo natürlich nachahmte, daß die Zuſchauer, bey der verſtellten Selbſtentleibung, ein lautes Geſchrey erhuben, gleichwie ſolches auch wirklich zwey Jahr zuvor, bei des Mutius Handbrand, nicht ohne allgemeines doch bald geſtilletes Entſetzen, geſchehen war"[31]), pflegte Antonius-Mattheſon ein paar Minuten nach ſeiner Entleidung in's Orcheſter hinabzuſteigen, um von dem ihm ehrerbietigſt einzuräumenden Flügel aus weitere Proben ſeiner Vortrefflichkeit abzulegen. Es läßt ſich nicht läugnen, daß Händel dieſem lächerlichen Begehren ſchon einige Male nachgegeben hatte. Aber am 5. December, gereizt durch Mattheſon's übermüthiges Benehmen wegen des Söhnchens vom Geſandten, widerſetzte er ſich. Der verſtellte Antonius fand endlich ſeinen Cäſar, der ihm auch körperlich überlegen war: ſo ſtand er da wohl eine halbe Stunde, müſſig und ein Spott Aller die es gewahr wurden. Durch die Reden einiger Schadenfrohen noch mehr angeſtachelt, gab er dem Händel am Ausgang des Theaters eine Ohrfeige, „eine trockene Ohrfeige", die aber nach eigner, wieder „mit möglichſter Beſcheidenheit" gegebener Verſicherung nichts ſein ſollte als „eine nothwendige Warnung, ſich zur Gegenwehr anzuſchicken;" denn Händel war damals „bey nahe 21 [20] Jahr alt, groß, ſtark, breit und kräftig vom Leibe, folglich Mannes genug, ſich zu wehren, und des an ſeiner Seite hängenden Degens eingedenk zu ſeyn."[32]) Was auch

29) Ebendaſelbſt handſchriftlich vervollſtändigt: „welches ihm vorgehalten und übel genommen wurde"!

30) Ehrenpforte S. 193.

31) Ehrenpforte S. 192.

32) Lebensbeſchreibung S. 29—30.

geſchah. Auf offnem Gänſemarkte vor allem Volk fochten ſie ihre Sache aus, und diesmal wurde Mattheſon, der ſich ſeiner früheren Fechterſtreiche rühmt, mit zerbrochener Klinge heimgeſchickt. Es war nun einmal ſein Schickſal, daß ihm Händel gegenüber Alles mißlingen ſollte.

Händel gerieth bei der Schlägerei augenſcheinlich in Lebensgefahr. In dieſem Sinne muß er ſelber eine Kleinigkeit davon in England erzählt haben: was Anlaß gab zu der vollſtändigen Fabel die wir bei Mainwaring finden. Den Namen des Gegners weiß Mainwaring nicht mehr anzugeben, obwohl er den Mattheſon recht gut kannte; es würde nicht vergeſſen ſein, wäre derſelbe je damit in Verbindung gebracht. Wir ſehen alſo, daß Händel aus Schonung und in edler großer Geſinnung bei dieſer Geſchichte den Namen ganz der Vergeſſenheit überließ, dagegen den Mattheſon wiederholt nannte, wo er etwas Rühmliches von ſeinen Fähigkeiten ausſagen konnte. Dieſes Verfahren des ſo oft als rückſichtslos ausgeſchrienen Mannes halte man doch einmal gegen die Mattheſon'ſche Niederträchtigkeit! Nach Mainwaring's Geſchichtchen wäre Händel, faſt noch in knabenhaftem Alter, von einem neidiſchen Gegner meuchlings angegriffen, aber eine Partitur zwiſchen Rock und Bruſt oder, alterthümlich zu reden, Gott Apollo in Geſtalt einer Partitur hätte den Stoß aufgefangen.[33]) Mattheſon war ziemlich geſtraft, daß er noch in ſeinen alten Tagen dergleichen leſen und überſetzen mußte.

Wir kommen nun zu der Oper, zuerſt zu dem Verfaſſer des Textes und damit zu einer neuen Streitigkeit die noch viel wüthender und anhaltender war, als die eben beigelegte. Friedrich Chriſtian Feuſtking, ein Candidat der Theologie, hatte auch für Mattheſon's Cleopatra die Reime zuſammen geſucht, in der Schornſteinfegerſcene aber das Unanſtändige ſoweit getrieben, daß mehrere Blätter aus dem Textbuche geriſſen und umgedruckt werden mußten.[34]) Um dieſe Zeit urtheilte er einmal im Parterre ziemlich freiherzig und nicht ſehr vortheilhaft über den Nebukadnezar, den Hunold Menantes gemacht hatte. Zur Vergeltung machte Menantes eine Parodie

33) Memoirs p. 32 — 36.

34) Menantes, Theatraliſche, galante und geiſtliche Gedichte. S. 121.

auf die erſte, lächerlich gereimte Arie in der Almira[25]); ſein Freund Barthold Feind nahm ſie mit Anmerkungen gewürzt in die Vorrede zu ſeiner Oper Octavia auf. Die hieraus entſpringenden Flugſchriften und Verhetzungen, zuſammentreffend mit allerlei kirchlichen und demokratiſchen Gährungen in der Bürgerſchaft, brachten Unruhen zuwege, welche alle Ordnung wankend machten und erſt im Jahre 1708 durch kaiſerliche Truppen und Commiſſionen gedämpft werden konnten. Hundert und einige dieſer zum Theil ſehr umfänglichen Flugſchriften habe ich nicht ohne Nutzen durchgeleſen, es dürfte aber kaum die Hälfte ſein. Eine derſelben, nach meinem Dafürhalten von B. Feind geſchrieben, giebt von dem, was für unſere Zwecke dienlich iſt, eine gedrängte Erzählung:

„Der Prieſter Feuſtking, welcher vor dieſen wol ehe ein Carmen gemacht, unterſtund ſich eine Opera zu verfertigen, und erwehlte dazu eine Braunſchweigiſche, Almira genannt, welche daſelbſt in Italiäniſcher Sprache, den Teutſchen Text gegenüber habend, ans Licht kam. Dieſe Opera, ſo dem Italiäniſchen Verfaſſer eben ſo gar übel nicht gerahten, wolte er, als Johann Ballhorn, verbeſſern, und von ſeinen Gedancken dem Wercke etwas anflicken, worüber er einige von der Intrigue beſten Paſſages ausließe, und das Schauſpiel zerſtümmlete, deshalb aber ſich die Cenſur des Lic. Feindes auf den Hals lud. Denn als dieſer kurtz darauf die Edelmühtige Octavia verfertigte, ſcoptilirte er ein wenig auf eine Aria aus der Almira, weil Herr Feuſtking aus den Worten: Viva Almira! Viva! Viva! oder Almira lebe, eine Arie gemacht, deren Genus jenem lächerlich vorkam, weil er auf den Namen Almire ſo viele Reime geſetzt. Daher laſe man, wie die Octavia ans Licht kam, dieſe Aria nebſt Parodia in der Vorrede:

Almire
Regiere
Und führe
Beglücket den Scepter, großmühtig die Krohn ꝛc.

Parodie.

Aria con Basso continuo.
Mein Käthgen
Im Städgen
Hats Lädgen
Geöfnet beglücket, großmühtig im Schrancf ꝛc.

25) Menantes, Theatr. galante u. geiſtl. Gedichte S. 91.

Nun fügte es ſich eben, daß der Prieſter, Feuſtking, in Neumünſter Amours bey einem Frauenzimmer gemacht, welches Catharina oder Käthgen hieße, die ihm aber zum Unglück den Korb gegeben: wovon den Verfaſſern dieſer Parodia, Feind und Menantes, wie ſie zum öfftern conteſtiret, damahls nichts bekannt geweſen: Welches dann den Hr. Feuſtking dermaſſen entrüſtete, daß er dawider eine Schrifft von 2 Bogen: Der wegen der Almira abgeſtriegelte Hoſtilius genannt, publicirte, dawider B. Feind eine von 3 Bogen herausgab, unter dem Titel: Comicus vapulans, oder Hans Sachſens Poltergeiſt, in dem Concipienten des geſtriegelten Hoſtilii natürlich dargeſtellet, und cum anim adverſionibus abgewieſen. Beede zogen ſich darinnen weidlich durch die Hechel, und weil Feuſtking den Feind gleich einen Narren, Canaille und dergleichen nannte, bezahlte der Letzte Jenen nur koptiſch, und moequirte ſich über dergleichen, einem Prieſter unanſtändige, Redens-Arten; Zeigte anbey, daß er der Regeln des Theatri ſo wol, als der Poeſie, ganz unkündig. Darüber ward Feuſtking noch mehr erbittert, ſchrieb eine andre Schrifft von 4 Bogen, die andre Baſtonade genannt, voller Perſonalien, Injurien und lauter Schelt-Worten, taxirte darinnen das Lob der Geldſucht [ein ſatiriſches Gedicht von Feind], ſchalt ihn vor einen Atheiſten, ſagte: Er [Feind] hielte die Bürgerſchafft in Hamburg vor Rebellen, gieng deshalb täglich mit Stilcken um[36]), und animirte ihn und ſeinen Anhang in Pater Peters Hauß, auch ſo gar auf dem Rahthauſe, wenn Bürger-Conventus ſolten gehalten werden, das Ding zu abuten, gieng bei Dr. Krumholtz auf welchen er ein Carmen gratulatorium („das verkehrte Sprichwort", worinnen dieſe Verſe nachdencklich waren:

Es iſt auch Krumholtz Muht ſo feſt wie Ertz und Eiſen,
Damit er ſeinem Feind ſich kan beherzt erweiſen!

bey ſeinem Antritt gemacht, täglich um, und brachte demſelben allerhand widrige Opiniones von B. Feinden bey, biß Dr. Krumholtz denſelben von der Cantzel greulich herunter machte, wie ihr mehr

36) nämlich Feuſtking. Perſonweiſer Stücke und Paſtor Krumholtz zu St. Petri waren die Hauptführer der hamburgiſchen Demagogen.

denn zu wol wiſſet. B. Feind, wie er die gefährliche Beiſſleins ſeiner grimmigen andächtigen Widerſacher merckte, ſaß eine kurtze Zeit ſtille, biß die Opera Lucretia fertig war; Und weil er dem unnützen Schrifft-Wechſel auf einmahl ein Ende machen wolte, ſo mahlte er den Hr. Feuſtking und deſſen Caracteres, als im hellen Spiegel ab, dämit die unpartheiſche Welt ſehen könte, was er für einen boßhafften und grauſamen Antagonisten hätte, und ſolches that er in einer Schrifft von viertehalb Bogen, unter Rubric. Bartholdi Feindes ſtraffende Troſt-Schrifft an Hrn. Fridr. Chriſt. Feuſtking, Predigern zu Tolcke in Angeln, über ſeine Flagellationem ſpontaneam, oder jämmerliche Selbſt-Geißlung durch die Hoſtiliſche Baſtonaden. Und damit war auf einmahl dem Faſſe der Boden eingeſchlagen, weil der Prieſter unmüglich darauf etwas réelles antworten könnte, auch nicht dawider muchſen durffte, ſo ferne er nicht mehr proſtituirt ſeyn wolte, wie es denn damahls dabey blieb. Weilen er aber darinnen recht ans innerſte des Hertzens angegriffen worden, und er ſich nicht ferner zu antworten getrauet, aus Furcht, ſein böſer Wandel auf Academien und ruchloſes Leben zu Wittenberg, woſelbſt er auf 10 Jahren des Landes verwieſen worden, zu Neumünſter und andern Orthen mögte allzuoffenbahr gemacht, und ihm ſonſt was vorgerückt werden, welches etwas ſehr empfindliches nach ſich zu ziehen, und das man ſonſten mit bloſſen Rücken, niſi abl. reſt. zu büſſen pflegt; ſo wil er ſich anitzo wider den B. Feind mit Paſqvillen revengiren, und giebt deswegen wöchentlich ſolche erſchröckliche Läſtrungen wider ihn heraus, welche vilaine Chartequen aber keiner Antwort würdig, ſondern doer en afgreslike Beul allein können beantwortet werden.“[37])

Alſo Feuſtking ſchrieb zwei Bogen, Feind drei dawider, hierauf Feuſtking vier, Feind ſodann zwar nur viertehalb, aber ſo ſpottwitzig,

37) „Kurtze und warhaffte Erzehlung Einiger denckwürdigen Empöhrungen Sammt derſelben Dämpff- und Beſtraffungen, So ſich ſeit dreyhundert Jahren her In Hamburg eräugnet . . . Im Jahr 1708. den 6. September.“ fl. 4. Iſt erhalten in einem Sammelbande auf der hamb. Stadtbibliothek mit dem Rückentitel: „Sammlung v. Schriften in der Sache von Krumholtz“; Nr. 21 unter den 37 Flugſchriften dieſes Bandes.

daß der Pfaff nicht mehr offen dagegen auftreten konnte. Das erwähnte Dorf Tolcke in Angeln, wo Feustking schon in der ersten Hälfte des Jahres 1705 Prediger wurde, liegt zwei Meilen von Schleswig. Die genannten vier Schriften wurden alle im Laufe des Jahres 1705 gewechselt. Auf Feustking's Vertheidigungen müssen wir uns noch ein wenig einlassen.

Wir erfahren hier, daß die Uebersetzung und Bearbeitung der Almira von dem „Schl. Lic. Postel in des Uebersetzers Gegenwart fast ganz durchgelesen, und deren Poesie nicht getadelt" worden sei. „Zudem hat man so viele Schauspiele, auch von des hochgelobten Hn. Postels Arbeit vor sich, die ebenfalls dem Rahmen der Weiber die Ehre von einer Arie gegeben haben; und wil der Hr. Bartholdus nur den contract eingehen, vor eine jedwede Aria, auff eines Frauenzimmers Rahmen in der Hamburgisch-Brannschweigisch- und Italiänischen Opern gesetzet, eine Maulschelle anzuhalten, so sol er braun und blau sein, ehe man ihm die Helffte gezeiget. Die Beschuldigung eines lächerlichen generis ist von gleicher calibre. Wie? wenn man ihm aus des ertzgerühmten Hn. Postels Hercules und Hebe gleiche Sätze wiese?"[38]) Um die Sache abzuthun, genügte damals, Postel's Meinung oder Beispiel anzuführen: so groß war sein Ansehen! B. Feind spricht wiederholt mit derselben Bewunderung von ihm. Hätte er sich nicht grundsätzlich von der Singbühne zurückziehen wollen, so würde er gewiß selber für Händel den Text zurechtgelegt haben. Daß B. Feind, „Postel's Affe", je sein wahrer Nachfolger werde, „davor ist mir nicht bange", sagt Feustking; „lernet erst einen Griechischen Poeten verstehen."

In der „andern Vastonade" gleich zu Anfang rühmt Feustking sich: er wolle seinen Widersachern zeigen, „daß es gar nicht schwer sey, ihren Schmiralien mit gleicher manier" — also wieder mit Schmieralien! — „entgegen zu gehen." Sodann folgt die Stelle, die für uns am werthvollsten ist und in die Ursachen des Streites noch von anderer Seite hineinblicken läßt: „Die Almiram zu tadeln", sagt

38) „Der Weg der ALMIRA Abgestriegelte HOSTILIUS. Gedruckt im Jahr 1705." fl. 4. In einem Sammelband auf der hamb. Stadtbl. mit dem Rückentitel: „Diverse Theolog. Streitschriften von 1698 — 1705." Ist unter diesen Nr. 37.

er, „die doch ſowohl wegen der Poeſie als auch wegen der kunſtreichen Musique des Herrn Hendels honeter Gemüther approbation erlanget, und noch biß auf dieſe Stunde damit beehret wird, iſt ein Zeichen einer malicieuſen Unvernunfft oder unvernünfftigen Malice. Daß ſie aber mit einer freien Uberſetzung, und nicht dem wörtlichen Inhalt nach, aufgeführet, ſolches iſt Mr. Kayſers, eures getreuen Vaſallen Schuld, als welcher die intrigue verändert, und bey jedem Actu neue Finten und Auffzüge vorgeſtellet haben wolte. Ob ich nun gleich eine Perſohn mehr, und den Raymondo in einer Königl. qualité einbringen, auch das gantze Werck innerhalb 3 Wochen verfertigen muſte, ſo war dennoch der Undanck dieſes ſonſt groſſen Virtuosen ſo groß, daß er ſelben auch nicht einmahl mit einem höfflichen Compliment von ſich abgewältzet. Ingratum ſi dixeris, omnia dixeris! Sagt ihm doch ſolches, wenn er euch die reverence machet, einmahl wieder.“ [39])

Zunächſt iſt dieſes das erſte Mal, daß Händel's Name gedruckt erſcheint; ferner haben wir in der Bezeichnung „kunſtreiche Muſik“ den richtigen Ausdruck deſſen, was nach allgemeiner Anſicht Händel's Arbeit von der des R. Keiſer unterſchied; und endlich erſcheint letzterer hier in einem wenig vortheilhaften, aber ſicherlich wahren Lichte. Nicht bloß die Finten und Aufzüge, mit denen er als Opernpächter die Ueberſetzungen ſpickte, ſtehen auf ſeiner Rechnung, ſondern noch unrühmlichere Dinge, die bald weiter zur Sprache kommen werden.

Im Uebrigen müſſen wir dieſe Streitigkeiten, an denen auch Humold und ein Ungenannter theilnahmen, ſchon ihrer Unflätigkeit wegen bei Seite liegen laſſen. Feind hatte inzwiſchen von Opernprinzeſſinnen zweimal öffentlich Ohrfeigen bekommen, was einen angenehmeren Stoff für die Flugſchriften abgab, als die Beſchaffenheit der Singſpielterte. Feuſtking, der Paſtor, iſt unter den Groben immer der Gröbſte und Gemeinſte. Aus Wittenberg habe man ihn zwar vertrieben, geſteht er, aber das ſei ſchon manchem berühmten

39) „Der Wegen der ALMIRA Abgeſtriegelte HOSTILIUS. Andere Baſtonade Anno 1705.“ fl. 4. In dem angef. Sammelbande theol. Streitſchriften Nr. 38.

Manne paſſirt. Feind, der früher mit ihm befreundet war, erzählt ſodann zur Erläuterung: Es geſchah im Jahre 1701, und lautete die Verweiſung auf 10 Jahre; Urſache war ein Paſquill Feuſtking's auf einen Profeſſor, anhebend: „Wir als Burſche Leucoris laſſen uns nicht trillen". Kurz zuvor machte er daſelbſt auf Braut und Bräutigam an ihrem Ehrentage ein »ſcandaleuſes Carmen«, gebrauchte beſonders „in der letzten Zeile der achten Strophe" ſehr „boßhaffte Expreſſiones", und griff beide „auf eine ſchandbahre Art" an: aus Rache dafür, daß ihm das Mädchen einen Korb gegeben. Dagegen ſagt Feind von ſich ſelber: „Trotz ſey dem gebohten, der mir auch nur den geringſten Academiſchen Affront, den ich ohne gehörige oder nachdrückliche Satisfaction von mir abgewehret, darthun ſollte!"[40]). Hier hat man Händel's erſte Poeten und Kritiker in ihrer ganzen Naturgeſtalt. Bei Feind und Hunold liegen Eitelkeit und Rohheit, Witz, Geiſt und Narrheit bunt durcheinander; der Paſtor Feuſtking aber, alles genau erwogen, war einfach was man einen Flegel nennt. Um ſo weniger vermochte er, wäre es ſonſt je möglich geweſen, unſern Händel mit in ſeine Sache hineinzuziehen. Des Componiſten der Almira wird auch weiter nicht gedacht, nur noch einmal ſo im Vorbeigehen erzählt Hunold, die zwei Arien „Almire regiere" und „Vollkommene Hände wie wollt ihr ſtets ſchneiden" habe ſein Freund B. Feind „auf dem Theatro" geſungen und getanzt, wozu er ihm auf dem Clavier den Basso continuo geſpielt, einen neu componirten Baſſenbauer, — und ſetzt hinzu: „Da uns denn die Muſic ſo wohl, als Ihre Poetiſche Arbeit, glückte, und ſind wir verſichert, wenn Sie gegenwärtig geweſen, Sie würden uns vor ihre naturelle compoſition mehr Obligation als Monſieur Händeln gehabt haben."[41])

Das Textbuch der Almira hat dieſen Titel: „Der in Kronen erlangte Glücks-Wechſel, Oder: ALMIRA, Kö-

10) B. Feind's Straffende Troſt-Schrifft ꝛc. S. 18. 26. 28. In dem angef. Sammelbande theol. Streitſchriften Nr. 40.

41) „Wolmeinendes Send-Schreiben An den Herrn PASTOR Friderich Chriſtian Feiſtking, Nach Celle, in Angeln, Uber die bißherigen Poetiſchen und andere Streitigkeiten. Von Menantes ANNO 1705." Am 27. Novbr. unterzeichnet. fl. 4. In dem angef. Sammelb. theol. Streitſchr. Nr. 42.

nigin von Castilien, In einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz vorgestellet im Jahr 1704. Gedruckt bey Friedrich Conrad Greflingern." 28 Blätter in 4.[42]) Durch die auffallende Zahl 1704 könnte man sich verleiten lassen, die Oper schon in dieses Jahr zu setzen, um so mehr da eine zweite Auflage des Textbuches „Gedruckt im selben Jahr"[43]), und sogar eine dritte „Gedruckt im obgemelten Jahr"[44]) ganz dasselbe aussagt. Darnach hatte Mattheson in seinem musikalischen Patrioten auch das Jahr 1704 angegeben, aber in der Ehrenpforte bittet er ausdrücklich statt dessen den 8. Januar 1705 zu setzen. Seine Angabe ist hier unzweifelhaft richtig. Die Abweichung erklärt sich dadurch, daß es Keiser's Absicht gewesen sein wird, die Oper noch Ende 1704 d. h. noch vor der Adventszeit zu geben. In den letzten Wochen vor Weihnachten durften damals keine Schauspiele sein. Eigentlich sollte der volle Advent gefeiert werden, doch man operte mitunter fort bis die Lichter der Tannenbäume darein schienen, versäumte aber sodann nicht, bei dem einflußreichsten Geistlichen eine rechtzeitige und nachdrückliche Gratulation anzubringen: wovon B. Feind im „Lob der Geldsucht" ein Lied zu singen wußte:

> Wann ... [Meyern] ... ward ein Fuchs zum neuen Jahr verehrt,
> Ward von Bestraffungen der Opern nichts gehört.

Feustking hatte für den Text nur drei Wochen, wie er klagt; Händel's Schnelligkeit im Componiren ist bekannt. Als das Werk fertig war, wurde das Textbuch gedruckt und die Probe begonnen: alles noch im November 1704. Die Sache hatte ihren guten Fortgang, bis an dem verhängnißvollen 5. December der Zweikampf zwischen dem Componisten und dem ersten Tenoristen vor der Hand jede Aufführung unmöglich machte. Inzwischen war, wie wir weiter annehmen müssen, aus den Proben über die merkwürdige kunstreiche und feurige Musik so viel in's Publikum gedrungen, daß von dem Textbuche drei Auflagen verkauft werden konnten, bevor noch ein Ton

42) Sammlung hamburgischer Operntexte auf der Stadtbibliothek zu Hamburg, Band VII Nr. 3.

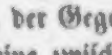
43) Ebenda XII Nr. 3.

44) Samml. hamburg. Operntexte auf der Bibliothek zu Weimar, Band IV Nr. 114.

öffentlich erklungen war. Durch die Begebenheit auf dem Gänsemarkt war die Theilnahme für den Componiſten ungemein gewachſen; denn wer ſeiner Ueberzeugung folgte, konnte unmöglich für Mattheſon Partei nehmen. Händel wurde mit einem Male eine bekannte Perſönlichkeit.

Feind und Hunold haben wohl Recht, daß der Gegenſtand für eine Oper, beſonders für eine damalige, ganz wirkſam zu verwenden iſt; freilich hat Feuſtking weiter nichts gethan, als dem italieniſchen Original in einem pöbelhaften Deutſch Schritt vor Schritt nachgeſtümpert, die oben erwähnten Einſchiebſel abgerechnet. Wir ſehen Almira, die Königstochter und mündige Thronerbin; Conſalvo, den bisherigen Reichsverweſer, der ihr die Krone überreicht; Osman, ſeinen Sohn, den nach der Vermählung mit Almira ebenſoſehr gelüſtet, als den Vater nach der Ehre die ſein Geſchlecht dadurch erhalten würde; Prinzeſſin Edilia, der Osman die Ehe verſprochen; Bellante, eine andere Prinzeſſin, die den Osman liebt und endlich auch heirathet; Raymondo, einen fremden König, der um Almira wirbt, aber ſchließlich mit der Edilia vorlieb nimmt; und endlich Fernando, Almirens Schreiber, den die Königin allen Andern vorzieht, auch ein Sohn von Conſalvo obwohl es Niemand weiß: zuſammen ſieben fürſtliche Figuren, dazu den Narren Tabarco, Fernando's Diener, der die nöthigen Geſchäfte beſorgt und den Fortgang der Handlung bewerkſtelligt. Aus Mangel an Beſchäftigung muß der alte Rath Conſalvo ſich auch noch verlieben, und zwar in dieſelbe Perſon die hernach ſein Sohn Osman heirathet. Zum Schluß folgt Erkennung und Verſtändigung. Aus vielen gemachten Leiden gehen hervor: drei glückliche Liebespaare, ein Vater der ſeinen Segen giebt, und ein Narr der gerührt darein ſchaut. „Gräfin und Zofe" von Lope de Vega iſt im Stoffe auffallend verwandt.

Nun die Muſik. Das alte Hamburger Exemplar, nach dem die erſten Aufführungen geleitet wurden, größtentheils von Mattheſon geſchrieben und von Händel corrigirt, iſt vollſtändig erhalten, jetzt ebenfalls in Berlin. Ich nehme an, Händel habe die Sätze nur auf einzelnen Blättern entworfen und, ſofern ſie Billigung fanden, gleich dem Mattheſon zur Reinſchrift überlaſſen. Man muß alſo die Berliner Handſchrift für die wirkliche Originalpartitur halten.

Die Ouvertüre hat ſchon ganz die kühne Weiſe, welche bei ſeinen reiferen Opern und Oratorien wahrzunehmen iſt. Man vermuthet es keineswegs, und wird von dieſem aufbrauſenden Tonſtrom ebenſo überraſcht, als ſeiner Zeit die hamburgiſchen Zuhörer. Der erſte Satz iſt im langſamen Zeitmaaß mit den bekannten Zweiunddreißigſtel-Läufen, der Gegenſatz mit  in hurtiger Bewegung und wird durch eine zwiſchentretende Figur aus dem Vorderſatze in ſeinem Laufe erſt gehemmt, dann weiter geſchnellt. Dieſe Figur iſt der großen Ueberleitung in der Ouvertüre zum Judas Makkabäus ſehr ähnlich, ebenſo feurig, nur weniger reich im Tongange. Wir ſehen alſo ſchon hier bei der erſten Oper die Ouvertüre ſo, wie Händel ſie mit wenigen Ausnahmen weſentlich gleichmäßig geſtaltete, ihrer Grundform nach fertig. Händel entrollt ſchnell und in einem Zuge, mit beiden Armen gleichſam, ein breites Tonbild, und wickelt es ſchnell wieder auf noch bevor man es hat genauer betrachten können, um zu dem zu führen was darauf folgen ſoll. Findet man bei näherem Eingehen auch, daß mehr Glanz, als innerer Reichthum darin iſt, daß mehr auf die blendende Geſammtwirkung, als auf muſikaliſche Sättigung geſehen wurde: ſo erreicht er hierdurch doch vollſtändig den Zweck der Ouvertüre, inſofern ſie einleiten und raſch zur Handlung überleiten, die Hörer nicht ſättigen ſondern anregen ſoll. Wer Unterſchied ſehen will, halte einmal Keiſer's Inſtrumental-Vorſpiele dagegen. Dieſe bezeichnet Mattheſon ihrem Geiſte nach ſehr richtig als „üppige hüpfende und leichtbekleidete Opern-Intraden“[45]), und man muß ihm auch darin beiſtimmen, daß ſie ebenfalls zweckmäßig geſetzt ſind. Sie erreichen ihren Zweck, aber einen anderen. Es ſind einzelne zierliche Bildchen, vergnüglich zuſammengeſetzt, wohl mit Lärm begonnen und geendet, oft je vier oder acht Takte mit Wiederholung und vollem Tonſchluß, die daher den Hörern ſehr wohl geſtatten in alltäglicher Vergnügung ſitzen zu bleiben und zwiſchendurch noch immer an dies und das zu denken. Dagegen hat Händel nur einen Gedanken, den er dann in Satz und Gegenſatz zuſammenfaſſend ausſpricht; ſein erſter Ton athmet ernſten Aufſchwung, und nun erſt, entrückt dem Gewöhnlichen, überkommt uns

45) Kern melod. Wiſſenſchaft 1738. 4. § 31. Volk. Capellmeiſter S. 84.

das volle Vergnügen eines heiteren Geiſtes. Es iſt der alte Unterſchied zwiſchen dem Schönen gewöhnlichen Schlages und dem Ideal-Schönen. Um das letztere recht zu genießen, iſt freilich ein gefaßteres Gemüth erforderlich, als durchſchnittlich den Beſuchern der hamburgiſchen Oper beſchieden war; doch waren dieſe bei aller Philiſtröſität weder ſo ſtumpfſinnig noch ſo parteiiſch, daß nicht ſchon hier bei der Ouvertüre das Flügelrauſchen eines neuen Geiſtes ſie hätte durchſchauern ſollen. Der erſte Satz dieſes Tonſtückes iſt in der Ouvertüre zu der Oper Rodrigo (Florenz 1707) wieder benutzt und hat dabei lehrreiche Verbeſſerungen erfahren.

Die Oper hat 44 deutſche Geſänge, 36 davon ſind in der Rundſtrophe gedichtet; im Textbuche ſtehen außerdem noch 15 italieniſche Arien, in der Partitur zwei weniger, alle mit da Capo.

Das nichtswürdige Verfahren, italieniſche und deutſche Worte unter einander zu mengen, war keineswegs, wie Burney u. A. dem Riccoboni nachgeſprochen haben, von Anfang an bei der Hamburger Oper gebräuchlich, ſondern ging erſt ſeit einigen Jahren recht im Schwange. In der Partitur der 1697 hier aufgeführten Oper Jaſon von J. Siegmund Couſſer finde ich zuerſt Spuren davon. Das Textbuch hat nur deutſche Worte, vielleicht iſt alſo vereinzelt ſchon in früheren Opern hin und wieder Italieniſch dazwiſchen geſungen worden; mindeſtens aber gab Capellmeiſter Couſſer, ein Muſiker von großen Fähigkeiten der ſich um Hamburgs Singbühne namhafte Verdienſte erwarb, der Sache einen neuen Reiz, indem er Italieniſch ſingen lehrte. Er, ein ruheloſer Geiſt, in Ungarn geboren und in Dublin geſtorben, in aller Herren Ländern dienend und in allen Satteln gerecht, kam 1693 von Braunſchweig aus, wo er Titel und Amt eines Obercapellmeiſters hatte, aber erbittert durch des Hofpoeten Breſſand's Anmaßungen den Wanderſtab auf's neue zur Hand nahm, nach Hamburg. Hier fand er es noch ſehr ungehobelt, fing an die italieniſche Geſangart einzuführen und fegte mit Zorn und Sanftmuth die ganze Geſellſchaft; ſelbſt die älteſten Sänger mußten wieder Schüler werden.[46]) „In der Direction hat man ſeines gleichen nie

46) Mattheſon, der muſikal. Patriot S. 181.

geſehen.“ [47]) Daher ſtellt ihn Mattheſon am Ende ſeines größten und beſten theoretiſchen Lehrbuches auch als den wahren vollkommnen Capellmeiſter auf. [48]) 1697 ging er weiter. Ein merkwürdiger Menſch, der den größeren Lichtern die bald nach ihm dieſelbe Bahn wandelten wie ein Meteor voranflog! Keiſer muß ſeine Compoſitionen ſehr werth gehalten haben, da er ſie ſich eigenhändig abſchrieb. Aber das Beiſpiel mit den italieniſchen Arien konnte er ſich nicht früher als im Jahre 1703 (im „verführten Claudius“) zunutze machen, weil weder Poſtel noch Schott daran Gefallen zu haben ſchienen; denn obwohl der erſtere zu den langen Vorreden ſeiner Singſpielterte gewöhnlich ſieben Sprachen in Bewegung ſetzte, war es doch ſeine ausgeſprochene Meinung, Dichtung müſſe nicht mengen, da das, was den Gelehrten ziere, die Poeſie verhunze. So dachten alle beſſeren Poeten; die deutſchen Muſikanten dagegen haben ſich niemals um Reinhaltung der Mutterſprache bemüht. Als Poſtel und Schott vom Schauplatz abtraten, verſuchte man es mit dieſem neuen Reizmittel, das ſeit einiger Zeit ſogar die franzöſiſche Oper nicht verſchmähte. [49]) Zwölf war die gewöhnliche Zahl, im Textbuche ſetzte man wohl eine proſaiſche Verdeutſchung daneben. So findet es ſich auch in der Almira.

Die Oper beginnt nicht, wie ſonſt in Hamburg üblich war, mit einem Chor, ſondern bei großer Scene mit dem Recitativ des Conſalvo, einem trefflichen Satze mit voller ſchöner Melodie, ſehr eindringlich und viel weiſer declamirt als man von einem erſten Verſuche zu fordern berechtigt iſt. Dagegen fängt die folgende, durch die Streitigkeiten zu einiger Wichtigkeit gelangte Arie „Almire regiere“ mit einem ſteifen unſangbaren Motiv an, das Händel ſpäter (1714) im Amadis (»Non sà temere« A. I, Sc. 3) ganz anders zu formen wußte, während die Begleitung mit Oboen und Violinen durchweg tonreich und in ſich ſelbſtändig iſt, ihm auch ſo wohl gefiel, daß er mehreres davon in der Arie des Amadis beibehielt. Es iſt hauptſächlich die Schuld der elenden Worte, daß dem obigen Recitativ in

47) Ehrenpforte S. 189.

48) Vollk. Capellmeiſter S. 450—51.

49) z. B. Compra, Arethuse Paris 1701, Partitur p. 221. Theobalde de Gatti, Scylla Paris 1701, Partitur p. 83, u. A.

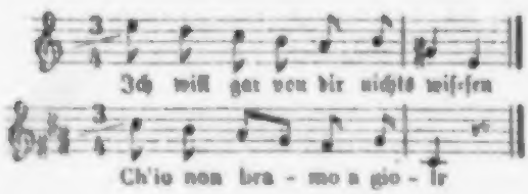
der ganzen Oper, die obligaten Sätze abgerechnet, kein zweites von gleicher Güte an die Seite tritt; doch muß auch Händel's Unreife sowie die Leistung seines musikalischen Vormannes mit in Betracht gezogen werden. Im ausdrucksvollen Recitativ war Keiser ein Meister, er war unermüdlich sich mit seinen Tönen in den Wortsinn gleichsam hineinzubohren, that sich auf diese seine Kunst auch nicht wenig zugute. Es ist gewiß daß Händel von ihm lernen konnte, auch unleugbar daß er von ihm gelernt hat, und augenscheinlich daß er in der Almira im Ganzen hierin dem beliebten Keiser nicht gleichkam. Keiser's Recitativ hat nie allgemein als musterhaft gegolten, in diesem Sinne hat Händel später ganz andere Sachen geliefert; aber hier handelt es sich nur um das mehr oder minder fertig ausgebildete Geschick für die musikalische Rede, und darin gebührt dem Keiser der Almira gegenüber der Vorrang. Wesentlich erleichtert wurde diesem sein Geschäft dadurch, daß die entsetzliche Sprache ihrer Poeten völlig auch seine Sprache war, während der junge Händel sich nach dem Reineren sehnte. Mehrstimmiges Zusammensprechen im nüchternen Recitativ war damals nichts Ungewöhnliches; auch in der Almira erleben wir es einige Male, daß zweistimmig verhandelt wird. Etwas rarer schon ist das sechsstimmige Recitativ, bei der allgemeinen Aussöhnung am Schlusse von allen drei Paaren vorgetragen: obwohl nur drei Takte und nicht ungeschickt gesetzt, doch immer ein halsbrechender Versuch.

Eine noch wirksamere Anregung empfing Händel durch Keiser's Compositionen deutscher Arien. Man wird in seiner Partitur manchen Gedanken aufweisen können, der, obwohl keineswegs ein bloßer Wiederschein Keiser'scher Melodie, doch an dieser großgezogen ist. Auf ganze Arien bezieht sich dieses weniger; denn auch diejenigen, welche deutlich an seines Vorgängers Art erinnern, überraschen plötzlich durch langathmigen Tonquell und breiten Aufschwung, den man bei Keiser vergeblich suchen würde, man sehe Akt I, Sc. 4 die Arie der Cvilia „Schönste Rosen". Das schönste Beispiel dieses einfacheren Liederstyls, den Händel auch späterhin am passenden Orte so trefflich zu benutzen verstand, giebt Fernando's Arie „Liebliche Wälder" (A. I, Sc. 5), die noch heutigen Tages allgemein ansprechen dürfte.

Die Singstimmen halten sich durchweg in einer unmäßigen Höhe,

auch im Recitativ: eine Unart der Hamburger Oper, zu der die hochgehenden Stimmen der Sänger verleiteten und die nach Keiser's Vorgange allgemein wurde. Im Zuſammenhange damit ſteht die Coloratur, welche an vielen Stellen kein Geſang, keine ſingbare, der menſchlichen Stimme abgelauſchte Paſſage iſt, ſondern bloße allgemeine Verbrämung. Couſſer's Bemühungen wurden von keinem gleich Befähigten fortgeſetzt, ſonſt wäre man wohl etwas weiter aus dem Rohen heraus gekommen. Erſt in Italien ſollte Händel die wahre Gewalt und die Geſetze der Singſtimme kennen lernen.

Duette ſind drei in der Almira, das erſte Liebespaar hat davon das werthloſeſte „Spielet ihr blitzenden Augen mit mir"; die Italiener würden ihrem Poeten ein ſolches Verſehen nimmer verziehen haben. Aus dem neckiſchen Zwiegeſang zwiſchen Edilia und Osman „Ich will gar von dir nichts wiſſen" ließ ſich etwas mehr machen. Später (1712) in dem vierten ſeiner Kammerduette »Amor« hat er den Schlußſatz ebenſo angehoben:



„Ich begehre nicht zu genießen" oder, wie es dem Voraufgegangenen nach heißt, „Ich will nichts von der Liebe wiſſen" ſagt auch in den Worten genau daſſelbe. Der abweiſende Ton dieſer kleinen Melodie gefiel ihm. Man muß den ganzen Satz des genannten Duetts vergleichen, um zu ſehen wie weit Händel nach ſieben Jahren fortgeſchritten war. Bei der Uebereinſtimmung der Worte kann man hier um ſo mehr an bewußte Entlehnung denken, da es nicht das einzige Mal iſt, daß eine Melodie aus dieſer Oper in einem ſeiner ſpäteren Werke wieder auftaucht. Weiter unten werde ich hierüber noch ein merkwürdiges Beiſpiel beibringen. Das dritte Duett zwiſchen Bellante und Osman „Mein Betrüben muß verſchwinden" folgt in der Oper bald auf das von Almira und Fernando, hat alſo eine ungeſchickte Stelle, iſt ſonſt kurz, anſprechend und von allen am ſchön-

ſten geſetzt. Die volle Kunſt der ſpäteren Kammerduette muß man hier noch nicht ſuchen. Was in der Almira erſcheint, nimmt faſt in allen Formen der Compoſition eine Mittelſtellung ein zwiſchen erſten Anfängen und reifen Tonſätzen.

Recht einleuchtend wird ſolches, wenn man die zwiſchengeſchobenen italieniſchen Arien unterſucht. Hier konnte Keiſer nicht mehr Vorbild ſein, denn darin wie im canoniſchen Satze hat der zeitlebens nur geſtümpert. Gleich die erſte Arie »So ben che regnate«, nur mit Continuo begleitet, deutet auf Studium der Italiener. Viel lehrreicher noch iſt der herrliche Satz der Almira »Geloso tormento« (I, Sc. 6), in welchem ſie klagt, daß die Qualen der Eiferſucht über Fernando's vermeintliche Untreue ihr Herz zernagen; das ſchönſte Geſangſtück der ganzen Oper. Der Vordertheil iſt am meiſten in ſich abgerundet, das Folgende verläuft etwas in's Arioſo, was Händel in ſeiner reiferen Zeit an dieſem Orte nicht gebilligt haben würde. Hohe Gedanken wie Geloso tormento wußte er ſpäter noch geſangmäßiger zu geſtalten, noch breiter auseinander zu legen und dabei eine noch größere Geſammtharmonie zu erzielen: aber ſchon dieſer Tonſatz iſt in einem Maaße gereift, daß ihm nur ein wenig ſüdliche Sonne zu fehlen ſcheint, um alle Härte bis auf die letzte Spur zu verlieren. Die herrliche Begleitung ſteht als in ſich fertig da, und das Ganze iſt ein triebkräftiger Keim, der zu den größten Hoffnungen berechtigt. So weit war Händel ſchon damals!

In dieſem Geſange und öfter noch im Verlauf der Oper giebt Händel die erſten Beweiſe von ſeiner großen Befähigung zum muſikaliſchen Charaktermaler. Das begleitete Recitativ wird zweimal in demſelben Sinne verwandt. Wo es der Text nur irgend ermöglichte, iſt Alles was die Königin Almira als die Hauptperſon betrifft, durch ſtärkere höhere Züge aus dem Ganzen hervorgehoben. Statt des bisherigen Schlendrians in dem trivial empfindſamen Spiel der Eiferſucht überraſcht uns bei ihr der Ausbruch wahrer Liebesleidenſchaft in einer Stärke, die Allen verſtändlich ſein mußte, auch denen die nicht Italieniſch konnten. Solche Fähigkeit reicht die Kraft zur Geſtaltung größerer Werke. Weſen höherer Natur, als die Worte ahnen laſſen, müſſen aus der Hand des Tonkünſtlers hervorgehen, und wenn es Noth thut muß er aus dem harten Geſtein des Textes

Quellen ſchlagen können, ſonſt wird nie etwas Ganzes von Einheit und durchgreifender Wirkung entſtehen.

Was Feuſtking der komiſchen Perſon in den Mund ſteckt, iſt nichtsſagend, und Händel's darauf bezügliche Muſik ebenfalls. Der Poet hatte keinen Witz, und der Muſiker keine Luſt ſich mit dem hamburgiſchen Hanswurſt näher einzulaſſen. Keiſer verſtand es beſſer, er hat eine Reihe von komiſchen Arien geſetzt, die allen denen, welche an dieſer Gattung überhaupt Gefallen haben, noch heute Vergnügen machen werden. Händel hat in ſeinen ſpäteren italieniſchen Opern keine komiſche Perſon geduldet, ausgenommen zuletzt wo ihm das Opernweſen ſchon mehr als gleichgültig war. Händel verſtand wohl Spaß, aber er konnte die Unnatur nicht leiden, am allerwenigſten beim Scherz; und wer ſieht nicht die leere Nachäfferei in dieſen närriſchen vorlauten Dienern hoher Herren, zu denen der „Bediente" in der Wirklichkeit, der deutſche Schuhputzer Johann, den vollſtändigſten Gegenſatz bildet? Das Hauptlied des Narren in der Almira „Schürtzgen mit dem Falbala" iſt in Händel's Muſik nicht Gaſſenhauer genug; als es bald darauf Keiſer ſetzte, ſangen's die Buben auf der Straße, und es blieb jahrelang neben dem „Störtebecker" das »ordinaire Favoritgen der Muſchel-Jungen und Straſſen-Cavallier«.[30])

Ziehen wir die Summe, ſo iſt das richtige Gefühl für die Erforderniſſe eines Geſammtwerkes, der ideale Aufſchwung, das Streben nach Wirkung, aber nur von ſolcher Höhe aus und mit wahrhaft neuen Gedanken, und eine faſt vollkommene Beherrſchung der Inſtrumente unverkennbar; dagegen fehlt den Geſangformen die rechte Geſtalt und dem ganzen Werke die Reife, nämlich jenes Maaß und jene Sicherheit und Ruhe, die von ſelbſtändiger Durchbildung der inneren Fähigkeiten abhängen. Die Tongedanken der Almira ſind alleſammt Händel's eigne Gedanken, aber die Form ſeiner deutſchen Arien iſt Keiſer's, und die ſeiner italieniſchen Scarlatti's Form. Man ſieht alſo recht deutlich, inwieweit Händel's Kräfte ſchon herausgewachſen waren, und was ihm noch abging: Niemand ſah es deutlicher als er ſelbſt, wie ſein folgender Lebensgang zeigt.

30) Kurze und wahrh. Erzählung einiger denkw. Empörungen ꝛc. S. 1.

Auf welche Weiſe Händel die hier niedergelegten Keime zum Theil ſchon in den nächſten Jahren zu einer ungeahnten wunderbaren Reife entfaltete, davon will ich ſchließlich noch den auffallendſten Beweis vor Augen legen. Als zu Ehren des fremden Königs im dritten Act die verſchiedenen Welttheile mit ihren Völkern und Attributen aufmarſchiren müſſen, und Conſalvo dabei auf einem von Löwen gezogenen Wagen, dem Cimbaliſten, Trompeter und Querpfeiffer vorauf gehen und die verſchiedenen Nationen folgen, Aſien vorſtellt (III, Sc. 3), ſpielt das Orcheſter folgende Sarabande zum Tanze:

Sarabande.

Aus dieſer faſt ärmlich einfach erſcheinenden Tonweiſe wuchs wie aus einem ſchmuckloſen Kern im Rinald (1711) jener unbeſchreiblich ſchöne Klaggeſang der Almirena »Lascia ch'io pianga« hervor, der in den letzten Jahren wieder bekannt geworden iſt und darauf ſchnell in allen Ländern Bürgerrecht gewonnen hat:

Tutti pianissimo.
Largo.
Lascia ch'io pianga mia cru - da sor - te
e che so - spi-ri la li - ber - tà e che so-
spi - ri e che so - spi - ri la li - ber-
tà. La - scia ch'io pianga mia cru - da

sor - te e che so - spi - ri la li - ber - tà.
forte.
Il duolo in fran - gi que - ste ri - tor - te

Beide Sätze sind hier natürlich so mitgetheilt wie sie in Händel's Partituren aufgezeichnet stehen. Die Arie hat also keineswegs, wie man bisher annahm, nur eine einfache Baßbegleitung, und bedarf daher der neueren Instrumentirungen nicht, mit denen sie in Umlauf gesetzt ist; von vielen anderen Stücken gilt dasselbe. Die Einsicht in die Originale hebt alle Schwierigkeiten; Gott gebe, daß wir diese bald, daß wir sie endlich einmal zum Druck bringen können! Die Auslegung des obigen Liedes findet man im zweiten Abschnitt des folgenden Buches, und weiterhin auch noch den Nachweis, in welcher Weise Händel dieselbe Melodie in dem Oratorium Il trionfo del tempo (1737) abermals verwandte. Fast die Hälfte aller Tonsätze der Almira ist mehr oder weniger umgestaltet in seine nächstfolgenden Werke übergegangen.

Die Oper fand bei den Hamburgern eine so günstige Aufnahme, daß sie bis zum 25. Februar, wo eine neue erschien, ununterbrochen gegeben werden konnte. Dreißigmal ohne Unterbruch wurde sie gespielt, so weit ging der Beifall! sagt Mainwaring[51]); aber Mattheson weist die Uebertreibung nach, indem er uns vorrechnet: vom 8. Januar bis zum 25. Febr. sind „nur 48 Tage, aufs höchste

51) Memoirs p. 37.

7 Wochen. In den 7 Wochen waren 7 Sonntage, 7 Sonnabend, 14 Posttage, Marien- und Feyertage ungerechnet, wo wollen denn die 39 Repräsentationen herkommen?“[52]) Wäre aber bis zum 25. Febr. noch irgend eine andere Oper zur Aufführung gelangt, so würde Mattheſon es nicht verſchwiegen haben, und das iſt die Hauptſache. Uebrigens können wir mit Hülfe der Angabe in einer früheren Schrift Mattheſon's[53]) ganz beſtimmt herausbringen, daß Almira 19 oder 20 mal nach einander gegeben wurde. In Hamburg fanden wöchentlich drei bis vier Vorſtellungen ſtatt. Auch nach den Faſten und das ganze Jahr hindurch wußte die Oper ſich dieſen Beifall zu erhalten, wie wir oben von Feuſtking hörten; ſie verſchwand dann aber aus Urſachen, die bald weiter zur Sprache kommen. Ob ſie nach Jahren gleich andern Opern wieder hervorgeſucht worden, finde ich nirgends angemerkt, doch ſollte man es vermuthen, weil eine Arie, von Telemann neu componirt und eigenhändig geſchrieben, in die Partitur geheftet iſt. Telemann hatte in den zwanziger Jahren die hamburgiſche Oper zu verſorgen, und wenn dabei die eignen Quellen verſiegten, griff er in das alte Opernarchiv.

Was etwa Gutes an der Almira war, davon eignete Mattheſon ſich den Hauptheil zu: „Wie ein gewiſſer Weltberühmter Mann zum erſten mahl hier in Hamburg kam, wuſte er faſt nichts, als lauter regel-mäßige Fugen, zu machen, und waren ihm die Imitationes ſo neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben ſo ſaur. Mir iſt es am beſten bewuſt, wie er ſeine allererſte Opera Scenen-weiß zu mir brachte, und alle Abend meine Gedancken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekoſtet, den Pedanten zu verbergen.“ Weßhalb er auch Händel zu denen rechnet, die in ihrem Studium „vom unrechten Ende angefangen, und die Kunſt der Natur vorgezogen“ haben! und ihm entgegenſtellt „die Menge glücklicher Componiſten, die gar natürlich, frey, artig, galant imitiren, und ſich doch dabei die Fähigkeit, eine Fuge zu machen, ganz nicht abſprechen laſſen werden.“[54]) Keiſer und Aehnliche waren und blieben des eitlen

52) Lebensbeſchreibung S. 31—32.
53) Muſikal. Patriot S. 193.
54) Critica Musica (Hamb. 1722) I, 243.

Mannes Ideale. Gesegnet sei Händel, daß er für diese Kunst einen Zugang fand, den die Flachköpfe aller Zeiten verkehrt nannten, weil er ihnen verschlossen blieb! Mattheson's Behauptungen sind an sich lächerlich, allein durch ihre Wirkung haben sie eine traurige Wichtigkeit erhalten. Man muß bedenken, daß Mattheson dreißig Jahre lang von Hamburg aus in Sachen der deutschen Musik der Hauptsprecher war, und daß Händel zunächst doch in und für Hamburg wirkte. Für den Augenblick erntete Mattheson wegen seiner Rathgebungen indeß wenig Dank; Händel's Stern war im Steigen, während der seine niederging und bald darauf ganz aus dem Gesichtskreise des Theaters verschwand. Händel verstärkte den guten Eindruck seiner ersten Oper, indem er gleich eine zweite hinterdrein sandte:

Nero 1705,

oder wie der volle Titel auf dem Textbuche lautet: „Die Durch Blut und Mord Erlangte Liebe, Oder: NERO, In einem Sing-Spiel, Auf dem Hamburgiſchen Schau-Platz, vorgeſtellet. Anno 1705." Die Worte sind wieder von Feustking. Die erste Aufführung ging am 25. Februar vor sich, unterbrach also den langen Lauf der Almira; und weil der Nero ebenfalls einschlug, hatte Händel das Vergnügen die ganze Zeit über bis zu den Fasten nur seine Musik zu hören. Ueber Nero kommen wir kurz hinweg, denn die Partitur ist verschollen. Ehrn Feustking „bittet, die Poesie nicht mit allzu ungnädiger Censur zu belegen, weil man deren Unvollkommenheit selbst mit mitleidigen Augen ansiehet." Dieses wehmüthige Geständniß reichte keineswegs hin, die Kritik zu entwaffnen; auch der Nero hatte eine ganze Literatur im Gefolge. Feind getraut sich aus diesem Text „allein über 1000 Fehler vorzubringen", sofern nur ein Verleger die Mühe bezahlen wolle.[55]) Die Geschichte ist hier so gewendet, daß sich schließlich das Laster zu Tisch setzt. Nero tödtet die Mutter, verjagt die Gattin in fremde Länder und thut sich mit der Buhlerin gütlich, ohne die geringste Unannehmlichkeit davon zu haben. Unter den dreihundert hamburgischen Operntexten, die ich durchgelesen habe, sind mir nur wenige verge-

55) Straßburg Kreß-Schrift S. 14.

kommen, in denen ſittlicher Stumpfſinn in einem noch höheren Grade ausgebildet iſt. Händel ſeufzte über den elenden Text und that eine ſehr bezeichnende Aeußerung, die hernach Feuſking's Gegner ausbeuteten. „Wie ſoll ein Muſikus was ſchönes machen, wenn er keine ſchöne Worte hat? Darum hat man bei Componirung der Opera Nero nicht unbillig geklagt: Es ſey kein Geiſt in der Poeſie und man habe einen Verdruß, ſolche in Muſic zu ſetzen.“[56]) Eben ſolche erbärmliche Machwerke trieben Händel zuerſt zur tieferen Erkenntniß der wahrhaft muſikaliſchen Dichtung. Ob er alle 75 Arien des Nero in Muſik gebracht habe, läßt ſich nun auch nicht ſagen. Sie ſind ſämmtlich deutſch, ein Umſtand mit deſſen Hülfe wir die Behauptung einer alten Handſchrift berichtigen können. In der Berliner Bibliothek befindet ſich eine handſchriftliche Arienſammlung vom Jahre 1715, in der zwölf italieniſche Sätze aus „Nero“ erſcheinen. Eine viel ſpätere Hand (Bürgermeiſter Gebler in Altona, † um 1820) hat den Namen Händel hinzugefügt in der Vorausſetzung, daß auch dieſe Arien gleich dem größten Theil der Sammlung in Hamburg entſtanden ſeien, und weil außer der Händel'ſchen Oper dort kein zweites Stück unter dieſem Titel zur Aufführung gekommen war. Die Vermuthung, Händel könne die erwähnten Sätze frei eingeſchaltet haben, erweiſt ſich bei näherer Unterſuchung als ungegründet. Es ſind lauter nichtswürdige Sachen, höchſt frech hingeſchmiert, wahrſcheinlich von irgendeinem italieniſirten deutſchen Concertmeiſter. Dem Nero, welchem ſie angehören, habe ich noch nicht auf die Spur kommen können. Zum Ueberfluſſe, doch auch zur Verhütung neuer Verwechslungen ſei noch bemerkt, daß in dem von Keiſer componirten und von B. Feind mit dem Titel „Octavia“ gedichteten Nero ebenfalls zwölf italieniſche Arien angebracht ſind, von denen aber keine einzige mit irgendeiner in der obigen Handſchrift übereinſtimmt; die Compoſitionen Keiſer zuzuſchreiben, würde mir ohnehin nie einfallen, auch wenn ſein Name ſtatt des Händel'ſchen ausdrücklich darüber ſtände. Wir haben hier ein neues Beiſpiel, wie diejenigen Gelehrten, welche ihre Weisheit aus dem Lexicon und aus Bücherverzeichniſſen ziehen, den hiſtoriſchen Theil dieſer Kunſt verwirren. Und

56) Menantes, Theatraliſche galante und geiſtl. Gedichte S. 93–97.

iſt es nicht überhaupt ſo, daß unſere Geiſtreichen ſeither die Geſchichte der Muſik preisgegeben und allein die Pedanten ſich zu Hütern des hiſtoriſchen Schatzes aufgeworfen haben?

Für Mattheſon behielt der Nero immer eine beſondere Wichtigkeit. Er ſagt: „Den 25. Febr. folgte der Nero. Da nahm ich mit Vergnügen Abſchied vom Theatre, nachdem ich, in den beiden letztgenannten ſchönen Opern, die Hauptperſonen, unter allgemeinem Beifall, vorgeſtellet, und dergleichen Arbeit ganzer 15 Jahre, vielleicht ſchon ein wenig zu lange getrieben hatte: ſo daß es Zeit für mich war, auf etwas feſteres und dauerhafteres bedacht zu ſein; welches auch, GOtt Lob! wohl von Statten gegangen iſt. Händel blieb indeſſen noch 4 biß 5 Jahr bey den hieſigen Opern, und hatte daneben ſehr viel Scholaren.“[57]) Einem andern Bericht zufolge wäre er, nachdem er den Nero „mit Nachdruck vorgeſtellet“, ſchon „den 17. Febr.“ von der Schaubühne abgetreten[58]); aber das iſt ſicherlich ein Druckfehler, und wird man dafür den 27. Febr. zu leſen haben. Wir wiſſen ſchon aus dem Patrioten, daß Nero nur zwei-, höchſtens dreimal, am 25. 26. und 27. Febr., zur Aufführung gelangt ſein kann, und daß das Theater eben am 27. Febr. geſchloſſen wurde.[59])

Auch die Nachricht über Händel's Verbleiben bei der Oper iſt ſchief, denn er hatte von jetzt an ebenfalls nichts weiter damit zu ſchaffen. Die zweite Violine ſtrich er nur in den erſten Monaten ſeines Hierſeins, dann verwaltete er für eine kurze Zeit ausnahmsweiſe den Flügel, und nach Aufführung ſeiner erſten Opern beſchränkte er ſich auf das Stundengeben: nicht wie Mattheſon aus philiſterhafter Geſinnung, ſondern der folgenden Umſtände wegen.

R. Keiſer hatte ſeit mehreren Jahren nichts mehr geliefert, was ſeinen früheren, zu Poſtel's Texten verfertigten Opern gleichkommen wollte; auch regte ſich nachgerade das Verlangen, einmal etwas Anderes zu hören. Nun trat der junge Händel hervor mit ernſteren Tönen, als die bisher vernommenen „zärtlichen Singſachen“ enthielten, mit wahrhaft neuer Muſik. Es hieß alſo, Keiſer habe ſich

57) Ehrenpforte S. 95.
58) Ehrenpforte S. 193.
59) Muſikal. Patriot S. 199.

wohl ausgeschrieben, jetzt werde er frischeren Kräften weichen müssen. Händel's bisheriges Betragen fiel mit in's Gewicht. Man erinnerte sich nun wieder, wie er in seiner reichen Fülle still untenan gesessen; auch hatte man niemals gehört, daß er mit den lüderlichen Operisten gemeinsame Sache gemacht, daß er mit Drüsicke Grunewald Graupner Feind Schieferdecker Hunold u. A. in Keiser's Gesellschaft und zum Theil auf dessen Rechnung jenes anstößige Leben geführt, das die ganze Stadt kannte und verabscheute. Händel war über einen verführerischen Abgrund, in den zeitweilig alle seine Genossen hinabsanken, durch seine feste Sittlichkeit unversehrt hinweg gekommen. Die Einnahmen siebenten Jahres zu verprassen und stets mit den Rechnungen im Kampfe zu liegen, war hier etwas ganz Alltägliches; selbst Mattheson, der einen ökonomischen Geist besaß, mußte in diesen Jahren für ein Reitpferd und für den Rathskeller ein bedeutendes auswerfen. Es ist erquicklich zu sehen, wie Händel in solcher Umgebung seine Lectionen in bürgerlicher Einfalt unbeirrt fortsetzte, das Nöthige bestritt und das Uebrige sparte — zur Verwunderung der Gesellen, denen seine Musik weniger auffiel, als daß er nun gar anfing ein Capital zusammen zu schlagen. Alle Unparteiischen gedachten seiner mit Wohlgefallen und Theilnahme, und machten für den Augenblick aus ihm mehr als er selber gutheißen konnte. Mit all den strebenden leichtsinnigen Hoffnungen, die sich an das Emporkommen neukräftiger Menschen zu knüpfen pflegen, wurde unser Held begrüßt; Keiser dagegen empfand nach zehnjähriger Gunst zum ersten Male Zurücksetzung. Keiser hatte im Jahre 1701 zuerst selber die Almira zu componiren angefangen, auch Einiges davon zu Stande gebracht, dann aber mitten im Saus und Braus der „Opernwirthschaft" die Arbeit liegen lassen und sie endlich versuchsweise dem jungen Händel abgetreten: ein unbedachter dummer Streich, der ihn jetzt außerordentlich reuete. Aber wer konnte auch vermuthen, daß ein dramatischer Erstling die Reputation eines so gewiegten Opernomponisten erschüttern werde! Das beste schien, die alten Entwürfe zu Almira wieder hervorzusuchen, und sodann dieselben Stücke, die Händel eben erst in Musik gebracht hatte, auch zu setzen, auf dem Fuße hinterdrein. Diesen Rathschlag tiefverwundeter Eitelkeit, der in jeder Hinsicht die Unvernunft selber war, führte Keiser wirklich aus! Die Kasten

brachten eine erwünschte Pause. Hunold und Feind besaben die Feustking'schen Texte; die bekannte Parodie wurde angefertigt. Sodann begann Feind eine Umarbeitung der beiden Stücke, zuerst des schlechtesten, des Nero, der mit Keiser's Musik schon am 5. August desselben 1705ten Jahres „auf dem grossen Hamburgischen Schau-Platz" seine Erscheinung machen konnte.[60]) Nero führte jetzt nicht bloß den veränderten Titel „Die Römische Unruhe oder: Die Edelmühtige OCTAVIA", sondern war nunmehr seinem Charakter nach auch wirklich als Nero gehalten, wenigstens hatte der Poet den Vorsatz sich hierdurch von seinem Vorgänger vortheilhaft abzuheben. In der langen Vorrede bringt er außer der Parodie zu „Almire regiere" noch Klagen über das Gänsegeschnatter, welches man seit einiger Zeit anstatt der Postel'schen Schwanen-Gesänge an der Alster zu hören bekomme, erinnert auch diejenigen, welche Musik und Zierrath als die Hauptsache, die Worte als Nebensache betrachteten, „daß die Poesie ein recht wesentliches Stück eines Sing-Spiels sey", worüber sein Freund Hunold schon eine Abhandlung unter der Presse habe. Dann fügt er hinzu: „Weil auch die Urtheile, wie von allen Dingen, also auch von der Music offtmahls sehr seltsam fallen, so hat man mit nechsten in dieser edlen und heute so hoch gestiegenen Wissenschafft in einem besondern Tractat die Caracteres vernünfftiger und unpassionirter Urtheile, so wohl von den Opern, als andern Cantaten, zu erwarten, welche der weitberühmte Fürstl. Mecklenb. Capell-Meister, Herr Kayser, uns gönnen wird. Was nun diese Opera an sich selbst betrifft, so hat gedachter berühmte Virtuose, Herr Kayser, die Composition über sich genommen, daher der Music und schönen Decorationen des Theatri keine andre Recommendation als Ohr und Auge wird vonnöthen sein. Dieses ist nunmehr das ein und dreissigste Sing-Spiel von seiner Arbeit." Der verheißene Tractat ist niemals erschienen, auch niemals geschrieben. Bis dahin war es keine Sitte, den Componisten im Vorwort herauszustreichen; auch ist dies das erste Mal, daß man mit einer Zählung der Keiser'schen Singspiele dem Publikum zu imponiren suchte, was dann so oft wiederholt wurde, als es zweckdienlich und für das Gedächtniß nöthig schien. Die Lob-

60) B. Feind, deutsche Gedichte S. 115.

rede iſt ſehr deutlich, auch ebenſo unpaſſend, als die öffentliche Vertheilung der Stücke die erſt vor einigen Monaten von demſelben Theater zur Aufführung gebracht waren. Keiſer hatte damals die Singbühne gepachtet; wie unbeſonnen, durch Dergleichen ſeinem Talent und ſeinem Theater die Theilnahme erhalten zu wollen!

Händel's Nero iſt in der Reihe der hamburgiſchen Opern die 110te, die Octavia die 111te, folgte alſo unmittelbar darauf und löste ihn ab, ſo daß er, wie ſich von ſelbſt verſteht, nie wieder zum Vorſchein kam. Feind und Keiſer brachten in demſelben Jahre noch eine Lucretia zuwege. Aber Feind's Texte ſind um kein Haarbreit muſikaliſcher als die von Feuſking. Beide Singſpiele müſſen auch mit hartnäckiger Gleichgültigkeit aufgenommen worden ſein, denn Keiſer wurde ſo verdrießlich, daß er ſich zu einer neuen Tollheit hinreiſſen ließ. Nämlich in der zu Anfang des folgenden Jahres gegebenen, von ihm componirten und von Hinſch gereimten neuen Oper: „La Fedelta coronata oder: Die gekrönte Treue" ſetzte er dem Vorworte des Poeten nachſtehendes hinzu:

„*Avertiſſement.* SO weit erſtrecket ſich der Inhalt, ſo der Herr Autor zum Vorbericht geſetzet; wobey ich dieſes hinzu zu fügen, daß mein Wunſch dahin ziele, dieſer Opera mit ſo luſtigem Humeur zuzuſehen, als mein Gemüht bißher Verdruß bey meinem Zuſtande empfunden. Da nun dieſes meine drey und dreiſſigſte Compoſition der Schauſpiele, ſo möchten vielleicht die Inventiones zu vielen 100 Arien einem Connoiſſeur einiges Nachſinnen erwecken. Jedoch kan ich nicht in Abrede ſeyn, daß zu deren Verfertigung mich nichts als die Liebe zu dieſem Theatro, fürnemlich aber die Hoffnung eines vernehmen Hauſes encouragirt, welchem viele ein vergnügtes Contentement, nochmehr aber kein geringes Stück der Politeſſe einer galanten Nation zu danken. Und da die meiſten wiedrige Raiſonnements von denen gefället werden, welche etwann ihre Paſſiones verleitet, oder ſich flattiren, daß ſie unter die Zahl der Muſic-Kenner gehören, wenn ſie etwann ein Menuet auf der Hautbois oder Violine ſpielen, ſo kan ich gegentheils verſichern, daß ich niemals auf dergleichen Jugements reflectirt, noch um den mauvais gout du Parterre mich bekümmert, weil ich weiß, wie weit der Menſchen Urtheil, ſo öfters ſo unzeitig, als irraiſonabel, zu æſtimiren. Einige

Arien aus meiner Almira habe deßwegen hinein gerücket, weil dieselbe bereits vor 2 Jahren, ehe allhier Almira auffgeführt [!], componiret, und damit sie nicht eben gar versteckt blieben, so habe darinnen einigen Liebhabern leicht favorisiren können, obgleich dieselbe meistens gedruckt, und mit nechsten zusamt der Octavia zum Vorschein kommen werden... Diejenige, so im übrigen aus Neugier zu wissen verlangen, ob ich von Inventionen ausgeschöpfft, mögen alsdann davon urtheilen, wenn ein genereuler Gönner der Musique gegen mich nur eine Marque von solcher Gunst blicken lassen möchte, die den Geist des Lullii [Lully] animiret. Endlich versichere, daß ein vernünfftiges Jugement der beste Recompens meiner bißherigen Arbeit sein werde, welches ich mir hiemit ausbitte, und verharre eines jeden geneigten Lesers und Zuschauers Verbundenster KEISER."

Daß gerade Keiser den mauvait goût du Par-terre verachten will, klingt sonderbar, stimmt auch weder zu den drei und dreißig voraufgegangenen noch zu den neunzig nachfolgenden Singwerken. Seine damalige Lage wird verständlicher und das Verlangen nach einem „genereusen Gönner" erscheint etwas verächtlich, wenn man hinzunimmt, was Mattheſon erzählt: im Jahr 1703, sagt dieser, wurde Keiser „selbst ein Pachter und Mitregent des Opernweſens. Das währte vier Jahr. Um diese Zeit stellte sich seine gewisse Mutter bey ihrem wahren Sohn in Hamburg ein. Da ging es in floribus, doch nur im Anfange. Graupner [der den Flügel spielte] und Grünewald [der Baſſiſt] wußten sich das damahlige Wolleben gut zu nutz zu machen; das liebe Frauenzimmer hatte jedoch den gröſſesten Theil daran. Die Mutter verlohr sich aber bald wieder. Das flüchtige Glück irrte gewaltig umher. Man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden."[61]) Mattheſon trägt hier nichts auf, sondern versteckt den Sachverhalt eher hinter knappen und dunklen Worten, leitet auch die Erzählung von dieser Pachtzeit also ein: „Da Keiser seine meisten und besten Lebens-Jahre bey uns, hier in Hamburg, zugebracht hat, so wüsten wohl diejenigen, die ihn näher, als andre, gekannt, und sehr viel mit ihm umgangen sind, nicht wenig von ihm zu erzählen; allein es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Neide

61) Obenerwähnte S. 128.

geboren, ſelbſt weder wiſſen noch ändern kann, theils auch mit ſolchen abentheurlichen Umſtänden vergeſellſchafte Zufälle, die ſich, wenn dieſelben gleich allemahl wohl gegründet wären, dennoch beſſer in einem muſicaliſchen Roman, als in einer Ehrenpforte, ſchicken würden.“[62])

Händel ſah dieſen Roman in aller Nähe, aber als unbetheiligter Zuſchauer, ruhig vor ſich abſpielen. Der Schluß konnte garnicht beſſer ſein: beide, Keiſer und Drüſicke, mußten teißaus nehmen. Sie waren ſchon verſchwunden, als die verhängnißvolle Almira unter dem veränderten Titel: „Der Durchlauchtige SECRETARIUS, Oder: ALMIRA, Königin in Caſtilien, In einem Sing-Spiel Auf dem groſſen Hamburgiſchen Schau-Platz Auffgeführet und in die Muſic geſetzt durch REINHARD KEISERN, Hochfürſtl. Mecklenburgiſ. Capell-Meiſtern, Im Jahr 1706“, wahrſcheinlich erſt in der zweiten Hälfte dieſes Jahres, zum Vorſchein kam. Der Text iſt weſentlich der alte geblieben, doch hat man getilgt, was durch den Streit lächerlich geworden war. Ausgelaſſen ſind ſieben Arien, ſechs deutſche und eine italieniſche; umgedichtet vier deutſche Arien; eingerückt eine deutſche für eine italieniſche, fünf italieniſche für ebenſoviele deutſche, desgleichen vier italieniſche für vier andere italieniſche Arien; auch iſt hin und wieder eine Hand voll Recitativ geſtrichen. Keiſer gab einen Ausbund ſchöner Arien und Recitative aus Almira und Octavia nur zu dem Zwecke in den Druck, um zur Vergleichung ſeiner Compoſition mit der Händel'ſchen herauszufordern, ſonſt würde er die Stücke gewählt haben, denen öffentlich ein weit gröſſerer Beifall zu Theil wurde, nämlich Salomon und Nebukadnezar. Das Werk erſchien in fünf Heften, von denen vier die Orcheſterſtimmen enthalten, und iſt betitelt: „Componimenti musicali. Oder: Teutſche und Italiäniſche Arien, nebſt unterſchiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia ꝛc. Hamburg, In Verlegung Zacharias Härtel, Buchhändl. im Dohm, 1706.“ Es iſt dem verbin gelebten Hochgräfl. Hauſe, dem Reichsgrafen Joh. Georg von Dernath zugeſchrieben. Im „Vorbericht“ wird über die „mit Gold beladenen Gſel“ hergezogen, ſodann Keiſer, der nach Weiſſenfels geflohen war, gelobt und vertheidigt. Alles iſt

62) Ehrenpforte S. 137.

äußerſt bitſig geſagt, ſelbſt das was an ſich richtig war. Den Beſchluß macht das bekannte Loblied auf Keiſer von Barthold Feind. Nicht viele werden durch die Art, wie dieſe Muſikalien dem Publikum übergeben wurden, geneigt gemacht ſein, Keiſer's Stärke in den Theilen der Compoſition, in welchen Händel noch unbewandert war, anzuerkennen; aber der überwiegenden Mehrzahl erſchien ſein Schickſal in allem Betracht als wohlverdient. Manches andere kam hinzu, wodurch das Kunſturtheil in dieſer Stadt überhaupt verwirrt und auch unſerm Händel der Aufenthalt ſo unleidlich gemacht wurde, daß er bald von dannen zog. Die ſtädtiſchen Wirren ſteigerten ſich mit jedem Tage. Wohlſtand und Zufriedenheit verloren ſich. Die Prediger zogen von neuem gegen das ärgerliche Leben der Operiſten zu Felde. Ja einmal wußte der demagogiſche Haufen es durchzuſetzen, daß Feind's Oper „Antiochus und Stratonica", obwohl ſchon componirt, in Scene geſetzt und vom Rath gutgeheißen, nicht zur Aufführung kam.[63]) Die erſte jugendliche Luſt war dahin, man wurde unzufrieden mit der Bühne und, was viel ſchlimmer war, gleichgültig dagegen — eben zu der Zeit, als Italien rüſtig fortſchritt und in England ein ganz neuer Eifer dafür erwachte.

Urſachen ſo kleinlicher unrühmlicher Art verdrängten Händel's erſte Singſpiele vom Theater, und entmuthigten ihn für die Bühne dieſer Stadt ferner zu arbeiten. Er ließ es ruhig geſchehen. Nirgends ergriff er Partei oder machte Lärm eitlen Ruhmes halber, obwohl die Verführung ſo nahe lag. Er dachte: es ſchadet nichts, du haſt Zeit, du pflegſt zu warten; ſchöpfte aus dem ſtillvergnügten Zuſehen auch mehr Belehrung, als er hätte erlangen können, wenn er ſtatt deſſen noch ein halbes Dutzend jener fürchterlichen deutſchen Tragicomödien-Texte in Muſik gebracht hätte. Aber er bewahrte die Vorgänge im Gedächtniß, um bei paſſender Gelegenheit eine unſchuldige Vergeltung zu üben.

Es wird Zeit daß wir in der Geſchichte weiter gehen; vielleicht

63) „Der ſich ſelbſt zum Texte vermuthende Doctor Chriſtian Krumbholtz ꝛc. Von Barth. Feind, L. Im Junie des 1708ten Jahrs." M. 4. Blatt 10. In der angef. Samml. theol. Streitſchriften.

hat den Lesern der Stillstand schon zu lange gedauert. Die erzählten Begebenheiten sind entschieden häßlich und können daher an sich nichts Anziehendes haben, aber sie führten einen Hauptwendepunkt in Händel's Leben herbei, da sie die Ursachen enthalten, derentwegen er weder jetzt lange in Hamburg verweilen, noch je dorthin zurückkehren konnte. Hamburg war aber in den Jahren der Mittelort der norddeutschen, oder vielmehr der gesammten deutschen Musik, und Keiser war Händel's unmittelbarer und größter Vorgänger: indem Händel von hier schied, verließ er diejenige Stätte, von der aus er allein auf die Kunst seines Vaterlandes unmittelbar und mit der ganzen ihm inwohnenden Gewalt hätte einwirken können. Keiser kam nach wenigen Jahren zurück, heirathete die Tochter eines Rathsmusikanten „von gutem, angesehenen Patricier-Geschlechte" und machte noch 25 Jahre lang viele viele neue Opern; die musikalische Kunst dieser Stadt gerieth in einen Zustand langsamen Hinsiechens. Händel, kann man sagen, kam über Hamburg hinaus, weil Hamburg nicht über Keiser hinauskam. Da nach den festen klaren Grundgedanken, welche alle entscheidenden Schritte in Händel's Leben kennzeichnen, sein Abwenden von Hamburg und den dortigen Kunstgenossen eins ist mit dem Heraustreten aus dem engeren Verbande deutscher Musik: so schien mir die erschöpfende Darlegung der Verhältnisse, die dieses bewirkten, eine Hauptaufgabe seiner Lebensbeschreibung zu sein. Ich hoffe also, daß die unbeschreibliche Mühe, welche dieses Bestreben verursachte, nicht ganz nutzlos gewesen sein wird.

Händel wurde seit Ostern 1705 bloß von seinen zahlreichen Schülern in Anspruch genommen. Sicherlich hatte er nicht die schlechtesten, dennoch verdiente er sein Brod sauer genug. Wie viel ihm die Lectien könne eingebracht haben, läßt sich ungefähr bestimmen, denn Mattheson erzählt von seinen eignen Scholaren, daß „einige 5 bis 6, die geringsten aber 3 Thaler schwer Geld (oftt Species oder Kronen) monathlich zahlten"[64]): mithin durchschnittlich einen halben Thaler. Seiner Mutter war er nie mehr beschwerlich gefallen. Den Wechsel, welchen sie ihm in der ersten Zeit nachsandte, konnte er zurückgeben und noch ein kleines Geschenk aus eigenem Vermögen bei-

64) Ehrenpforte S. 193.

fügen[65]); das wird Weihnacht 1703 gewesen sein. Geben war ihm eine Freude, und Dankbarkeit seinem Wesen tief eingeboren, ebensosehr aber auch das Bestreben sich selber durch die Welt zu bringen. In den Jahren 1701, 5 und 6 ersparte er sich zweihundert Ducaten[66]) und legte dadurch den guten Grund zu einer Reise nach Italien. Auf Italien wies ihn jetzt Alles hin, am stärksten aber der innere Drang nach reifer Kunst und nach einer besseren Umgebung. Mainwaring weiß ausführlich zu erzählen, daß auch ein italienischer Prinz ihn dazu angeregt habe: „Während der Zeit, da Almira aufgeführt wurde, befanden sich viele Standespersohnen in Hamburg, vornehmlich aber der Prinz von Toskanien, Bruder des Großherzogs, Giovanni Gaston de Medici. Dieser Prinz war ein großer Liebhaber derjenigen Kunst, welcherwegen sein Vaterland so berühmt ist. Händel's Geschicklichkeit in dieser Kunst brachte ihm nicht nur einen Zutritt bei Ihro Durchl. zuwege, sondern auch eine Art von Vertraulichkeit: sie beredeten sich sehr oft mit einander, nicht nur wegen des musikalischen Zustandes überhaupt, sondern auch in Ansehung der Componisten, der Sänger und Spieler, als verdienstlicher Personen an und für sich selbst. Dabei beklagte der Prinz vielmal, daß Händel mit den italienischen Tonkünstlern nicht bekannt sei; zeigte ihm eine weitläufige Sammlung ihrer besten Musikalien und gab ein großes Verlangen zu erkennen, ihn mit sich nach Florenz zu nehmen. Händel gestund offenherzig, daß er in den vorgezeigten Stücken nichts finden könne, welches mit demjenigen hohen Werth übereinstimme, den Se. Durchl. ihnen beilege; er sehe dieselben Sachen vielmehr für so was Mittelmäßiges an, daß die Sänger und Sängerinnen, solche angenehm zu machen, nothwendig Engel sein müßten. Der Prinz lächelte über diesen strengen Ausspruch, und fügte hinzu, daß es nur eine Reise nach Italien kosten würde, um sich zu dem daselbst regierenden Styl und Geschmack zu bequemen. Er versicherte, daß kein Land in der Welt einem jungen Anfänger zur Anwendung seiner Zeit vortheilhafter sein könne, als eben Welschland, denn nirgends werde ein jeder Theil dieser Profession mit gleicher Sorgfalt betrieben.

65) Mainwaring, Memoirs p. 29.
66) Mainwaring, Memoirs p. 42.

Händel erwiederte, wenn dem alſo ſei, ſo müſſe er ſich wundern, daß ein ſo großes Beſtreben nur ſolche kleine Früchte hervorbringe; was aber Ihre Durchl. ihm zu verſtehen gegeben, und was er bereits vorhin von dem Ruhm der Italiener gehört habe, werde ihn gewißlich bewegen, die angeprieſene Reiſe zu unternehmen, ſobald es ihm nur bequemlich falle. Darauf ließ ſich der Prinz heraus, falls er beſagte Reiſe mit ihm zu thun Luſt habe, ſolle es ihm an keiner Bequemlichkeit fehlen. Händel, der nicht geſinnt war, ſich dieſes Anerbietens zu bedienen, bedankte ſich doch für die ihm erwieſene Ehre. Denn er blieb entſchloſſen, auf ſeine eigene Koſten nach Italien zu gehen, ſobald er nur zu dem Ende einen Vorrath geſammlet haben würde. Dieſer edle unabhängige Geiſt, der ihm von Jugend auf beiwohnte, verließ ihn nimmer; auch nicht in den allerunglücklichſten Zeiten ſeines Lebens.“[67]) Man hat hier ein Beiſpiel von der breite und geſprächsweiſen Art, in der Händel's erſter Biograph ſein Leben vorträgt. Der toskaniſche Prinz muß im Laufe des Jahres 1705 in Hamburg geweſen ſein. Damals beſuchten Fürſten aus allen Ländern das Theater dieſer Stadt, oft mehrere zu gleicher Zeit. Das Anerbieten einer freien Reiſe als Theil der Hofſuite war in dieſer Zeit ſo gebräuchlich, als es für Händel, bei aller aufrichtigen Ergebenheit gegen diejenigen welche ihn damit zu beglücken gedachten, unerträglich war. Sein Urtheil über italieniſche Componiſten erſcheint vorſchnell, dennoch kann man es nicht für Mainwaring's Erfindung ausgeben. Händel wird ſpäter erzählt haben, in Hamburg habe er ſich noch nicht vorſtellen können, daß ſelbſt diejenige Muſik der Italiener, die auf dem Papier ſo ſeicht und kunſtlos erſcheine, auf ihren Theatern eine ſolche Wirkung hervorzubringen im Stande ſei. Und endlich iſt auch noch dieſes bedeutſam, daß der Prinz weder Keiſer noch ſonſt Jemanden, ſondern eben den Händel nach Italien locken wollte; denn nur aus Händel's Geſängen mußte er die Fähigkeit, ein Italiener, und zwar ein großer Italiener werden zu können, heraushören.

Als die Herrlichkeit Keiſer'ſcher Operneitung ſcheitern ging,

67) Mainwaring, Memoirs p. 39—41. Vgl. Mattheſon, Lebensbeſchr. S. 35—36.

gerieth das Theater einem Speculanten in die Hände, und der machte sein Glück dabei. Der Wechsel ging mit dem beginnenden 1707ten Jahre vor sich. Johann Heinrich Saurbrey ist das Urbild jener deutschen Theaterprincipale, an denen wir leider noch immer so reich, als an wirklich befähigten und ehrenhaften Vorstehern arm sind. Seine Leitung erstreckte sich über die nächsten zwölf Jahre, man nannte es die große Periode. Alles wurde aufgeboten, um ein volles Haus zu machen. Gleich das erste Stück in vier Sprachen — Italienisch Französisch Deutsch und Plattdeutsch — mußte jedes gefühlvolle Herz entzücken: „Der Angenehme Betrug, Oder der CARNEVAL von VENEDIG": eine Narrenpoſſe, die ungeheuren Zulauf hatte. Zwischendurch ernste Opern für die „Kenner." Weil Keiser fern war und keinen guten Leumund hatte, mußte Saurbrey sich nach anderen Tonsetzern umsehen. Er wandte sich unverzüglich an Händel, der ihm auch eine Oper zusagte und componirte, doch ohne dadurch mit dem Gänsemarkte in nähere Berührung zu kommen. Aus einer Oper wurden zwei, deren erste Vorstellung im Januar und Februar des Jahres 1708 vor sich ging.

Florindo und Daphne. 1706–8.

Ueber die Art der Entstehung und den Verhalt beider Stücke zu einander giebt das Vorwort des Textbuches eine erwünschte Aufklärung: „Weil die vortrefliche Music, womit diese Opera gezieret, etwas gar zu lang gefallen, und die Zuschauer verdrießlich machen möchte, hat man für nöthig erachtet, das gantze Werck in zwey Theile zu setzen, davon der Erste das zu Ehren des Apollons angestellete Fest Pythia, und die an demselben Tage geschehene Verlobung des Florindo mit der Daphne vorstellet; und also den Nahmen des Glücklichen FLORINDO von dieser vornehmsten Handlung bekommen. Der andere Theil wird der Daphnen Halßstarrigkeit gegen des Phoebus Liebe, wie auch ihren empfundenen Abscheu für aller Liebe, und endlich ihre Verwandlung in einen Lorbeer-Baum fürstellen, und davon den Nahmen der Verwandelten DAPHNE erhalten." Der Verfasser des Textes hieß Hinsch, ein poetischer Handlanger der dem Zenstking ein wenig überlegen war; der Florindo ist sein letztes und sein bestes Stück. Manche Scenen darin

ſind für muſikaliſche Compoſitionen nicht ungeſchickt angelegt, beſonders für einen Tonſetzer der kunſtreiche Arbeit zu machen verſtand. Händel ließ ſich bei der Ausarbeitung ſo ſehr gehen, daß er die einzelnen Geſangſtücken zu langen Cantaten ausſpann und dadurch eine Partitur lieferte die zwei Abende verhielt, natürlich auf Koſten der Geſammtwirkung. „Er verfertigte 1708 ſowohl den Florindo, als die Daphne, welche jedoch der Almira nicht beikommen wollten", ſagt Mattheſon.[68]) Das weitſchichtig angelegte Werk und die überhandnehmende leichte Geſchmacksrichtung erklären die laue Aufnahme; in der Händel'ſchen Compoſition können wir die Urſachen davon nicht aufſuchen, weil auch die Partitur dieſer Doppeloper verſchollen iſt.

Händel wird ſich über das Schickſal des Florindo zu tröſten gewußt, wird vielleicht niemals davon gehört haben, denn als man dieſes letzte ſeiner deutſchen Singſpiele in Hamburg gab, war er ſchon ein Jahr und länger in Italien. Wir ſind hier bei dem verwirrteſten Punkte in der wirren Chronologie über Händel's Jugendleben angelangt. Mattheſon ſagt ausdrücklich: „Anno 1709 war er noch in Hamburg, hat aber nichts gemacht. Darauf ereignete ſich die Gelegenheit, mit dem von Binitz eine freie Reiſe nach Italien anzutreten."[69]) Dieſe Angabe iſt ſelbſt von engliſchen und franzöſiſchen Schriftſtellern als zuverläſſig angeſehen worden. Wer ſollte auch daran zweifeln, da Mattheſon Händel's Zeit- und Stadtgenoſſe oder, wie er ſelber ſagt[70]), ſein Spiel- und Spießgeſelle war? Und doch iſt alles erlogen. Daß Händel ſchon zu Anfang des Jahres 1708 einen Namen in Italien hatte, ſehen wir aus dem Vorwort der plattdeutſchen Singſpielpoſſe „Die luſtige Hochzeit, Und darbey angeſtellte Bauren-MASQUERADE," die Herr Saubert der Daphne als erheiterndes Zwiſchenſpiel beigab. Sie war eine Nachahmung des Carneval von Venedig der im vorhergehenden Jahre das Haus füllte. Weil die Vorgänge über die Maßen albern waren, ließ der Poet einige Worte zur Rechtfertigung vorausgehen, und in dieſen haben wir nicht bloß einen muſterguͤltigen Ausdruck des hamburgi-

68) Ehrenpforte S. 95.
69) Ehrenpforte S. 95. Lebensbeſchreibung S. 37.
70) Ehrenpforte S. 99.

ſchen Philiſterthums, ſondern auch den Wink über Händel: „Vielgeehrter Leſer! Es ſind einige Jahre her viel ſchöne Opern ſo wol von vortrefflicher Poeſi, als auch faſt unverbeſſerlicher Muſic, ſo wol von dem Herrn Capelmeiſter R. Keyſer, als auch von dem anitzo in Italien ſo hochbeliebten und berühmten Monſ. Hendeln, wie auch von dem nicht weniger rühmenswürdigen Monſ. Graupnern und andern wackern Leuten gemacht, und albie auf unſerm groſſen Hamburgiſchen Schauplatz aufgeführet worden; allein ich weiß nicht, aus was Urſachen man anfängt einen kleinen Ekel unter denen Liebhabern zu ſpühren, und wann man hierüber genaue Nachfrage hält, ſo iſt die Antwort: die Materien wären theils, und vornehmlich im Winter, gar zu lang, theils gar zu traurig, denn wenn nach vieler des Tages gehabten Mühe das Gemüthe laß und müde würde, beſuchte man die Opern ſich in etwas zu ergetzen, wann aber die Materien noch zu mehrer Melancholey Anlaß geben, ſuchte man lieber andre Zeitvertreibung. Es iſt derohalben vor einem Jahr verſuchet worden ob luſtige Sachen denen Herrn Zuſchauern beſſer gefallen würden; da man denn erfahren, daß ein vermiſchtes Weſen, wie das Stück der Carneval de Venile iſt, ſo viel Zuſchauer allemahl herein gezogen, daß offt der ziemlich groſſe Raum zu enge geworden.“[71]) Ob nun zwar nicht zu leugnen, daß die Muſic nicht durchgehends ſchön hierin ſeyn ſolte, ſo iſt doch die Materie, in Anſehung anderer vortreflichen Stücke, mehr lächerlich als Lobens-würdig“[72]), und das noch das artigſte und faſt lächerlichſte iſt, ſo wird diß Stück von unterſchiedenen gar verachtet, und von eben denenſelben doch am meiſten beſuchet.“ Um Mattheſon's Glaubwürdigkeit umzuwerfen, genügt dies. Nach langem Suchen und Zweifeln fand ich endlich auch die zwei Punkte, von denen aus ſich das Genauere feſtſtellen läßt, kann nun aber, da mich die Fülle der Sachen bedrängt, die irrigen und zum Theil ſehr wunderlichen Angaben der bisherigen Biographen einfach übergehen.

71) „Die Bauer-Knechte ſelber muſten ihr Geld dahin tragen.“ B. Feind, deutſche Gedichte S. 104.

72) „wenn ſie abſcheuliches Zeug und abgeſchmackten Fratzen, daß ſie faſt nur Peter-Squenz-Opern kan genannt werden.“ B. Feind, deutſche Gedichte S. 101.

Am 11. April 1707 vollendete Händel in Rom die Compoſition des lateiniſchen Pſalms Dixit Dominus. Schon Papier und Schreibweiſe zeigen daß zu verſchiedenen Zeiten daran gearbeitet iſt. Händel kam von Florenz nach Rom. Andrerſeits ſteht feſt, daß Saurbrey erſt Oſtern 1707 förmlich das Theater in Pacht nahm[73]), und daß in dem Jahr 1706 noch für Keiſer's Rechnung geſpielt wurde, wobei freilich zuletzt alles drunter und drüber ging. In der Zwiſchenzeit, von Michaelis 1706 bis Oſtern 1707, führte Saurbrey mit Conſul Breckelmann und Tenoriſt Dreyer das Regiment verſuchsweiſe. Dreyer erzählt: „Wie der Anfang zur Opern Aufführung gemacht werden ſollte, waren alle Partituren verſteckt. Ich nahm alſo erſt Salomon, hernach Nebucadnezar vor, und ſuchte die Partitur von denſelben aus den einzelnen Stimmen zuſammen. So bald die Beſitzer der völligen Partituren ſolches ſahen, kamen nach und nach einige andere zum Vorſchein.“[74]) Bei einem ſo zerrütteten Zuſtande der alten Verlagen mußte anderweitig Rath geſchaft werden. Die Abſicht war, recht viel Neues auszulegen. Der Contract beſagt, daß „dieſes Jahr [1707] wenigſtens ſechs neue Opern aufgeführet werden ſollen.“ Man konnte ſo ſprechen, weil ſchon die neuen Partituren bereit lagen. Die beklagte Gleichgültigkeit und politiſche Wirrſal ließen aber in dem ganzen Jahr nur eine einzige neue Oper zur Aufführung gelangen, und ſo kam es daß Händel's Compoſitionen bis in's folgende Jahr liegen blieben. Dieſe ſeine letzten Werke für die hamb. Bühne hat man hiernach in die Monate September bis December 1706 zu ſetzen. Das Weitere fällt der Vermuthung anheim. Händel mag gegen Weihnachten Hamburg verlaſſen, die Tage des Feſtes bei ſeiner Mutter zugebracht haben, und hier zu der Truppe geſtoßen ſein in deren Geſellſchaft die Reiſe nach Italien unternommen werden ſollte. Von der „freien“ Fahrt auf Koſten eines Adeligen halte Jeder was ihn gut dünkt; ich glaube nicht daran. Aus Mattheſon's falſchen Berichten geht hervor, daß Händel Hamburg verließ ohne ſich bei ſeinem ehemaligen Juſtitzer zu verabſchieden: dieſen

73) Den Contract hat Mattheſon im Muſikal. Patrioten S. 195—97 erhalten; er iſt am 2. Mai 1707 unterzeichnet und erſtreckte ſich vorläufig nur auf das Jahr von Oſtern 1707—8.

74) Ehrenpforte S. 55.

Schluß kann man nicht ohne Vergnügen machen. Er pries auch später Mattheſon's Fähigkeiten, aber niemals hat er ihn Freund genannt. Was Mainwaring nach ſeiner Art in Rede und Gegenrede zwiſchen Händel und dem hamb. Operndirector zu erzählen weiß[75]), bezieht ſich zumeiſt auf dieſe ſpätere Zeit. Händel hatte darnach auf Erſuchen dem Opernpächter einige Compoſitionen verſprochen, aber zugleich auch zu verſtehen gegeben daß ſein Bleiben nicht in Hamburg ſei; der Pächter war es zufrieden und bezahlte anſtändig. Die gute Erinnerung, welche bei Mainwaring ziemlich entſtellt bewahrt iſt, wird in obiger Darſtellung überall ihre Berichtigung oder Beſtätigung finden.

Was in Hamburg noch an kleineren Compoſitionen, an Cantaten Liedern Clavier- und Orgelſätzen entſtand, läßt ſich im Einzelnen nicht mehr nachweiſen. Die früheren Entwürfe ſind verloren gegangen, aber nicht die Werke mit den Entwürfen, ſondern das wirklich Lebensfähige derſelben iſt in einer ſpäteren reiferen Umbildung erhalten oder in größere Werke verarbeitet. Nur in antiquariſcher Hinſicht kann man bei Händel von verſchollenen Jugendwerken ſprechen; geiſtig verſtanden, iſt Alles erhalten. Bei jedem Schritte, den er vorwärts that, folgte ihm die Summe deſſen was er bis dahin erreicht hatte. Burney ließ ſich 1773 in Hamburg eine handſchriftliche Sammlung ſchenken, darunter zwei Cantaten die Händel's Namen trugen. Die eine derſelben, ſagt er, war mit einer lebhaften Clavierbegleitung ausgeſtattet, und ſchloß mit einer kurzen Arie welche das Thema einer ſeiner beliebteſten Clavierſuiten „zu enthalten ſcheint.“[76]) Unter Burney's Nachlaß im Britiſh Muſeum habe ich vergeblich nach dieſen Cantaten geſucht, wir werden uns alſo mit der ungenügenden Beſchreibung zufrieden geben müſſen. Was man außer dem oben Beſchriebenen noch bei Fetis und bei Schölcher an deutſchen Werken angegeben findet, gehört garnicht hierher und iſt ſchon dem Titel nach unrichtig. Für das Clavier manches zu ſchreiben, erheiſchte auch die große Zahl ſeiner Schüler, um ſo mehr da Arbeiten Anderer auf dieſem Felde damals noch nicht in großer Man-

75) Memoirs p. 37—38.

76) Sketch in Commemoration p. 7.

nigfaltigkeit vorlagen. Auf ſolche Weiſe und zu eigener Uebung, denke ich mir, entſtand der Grundſtock ſeiner ſchönen, von den Zeitgenoſſen ungemein bewunderten Sätze für das Clavier, freilich nicht in der Reihe in welcher ſie ſpäter zum Druck gelangten. Ganz ähnlich war es bei Bach; jeder Fortſchritt eines fleißigen lieben Schülers bekam ſeinen Denkſtein, ſeinen Wegweiſer, ſeine Aufmunterung in einer jener köſtlichen Compoſitionen die nun durch die Jahre hin in zeitloſer Jugend prangen. Dem Clavier wie der Orgel gegenüber waren Eiferſucht, ſchlechte Poeten, ungeeignete Sänger und alle Uebelſtände welche vom Theater zurückſcheuchen mußten, verſchwunden, hier konnten Künſtler die ſo wie dieſe beiden ihrer Inſtrumente mächtig waren ſich frei ausbreiten. Wenn übrigens Händel's engliſche Biographen viele, ſehr viele unbekannte und ungenannte Compoſitionen nach Hamburg verlegen, ſo glaube ich mein Theil davon. Burney hält die Menge der in Hamburg entſtandenen Clavierſtücke Lieder und Cantaten für zahllos[77]), weil Mainwaring verſicherte: zwei Kiſten voll blieben in Hamburg liegen.[78]) Mattheſon begnügt ſich hier wieder mit der abweiſenden Bemerkung: „Wir Hamburger haben bisher noch nichts von dieſen beyden Kiſten vernommen. In Mich ſeinem Spielbuche von 1704 ſtehen zwo Menuetten und eine halbe Arie, das iſt alles.“[79]) Sicherlich war das nicht Alles, ſo gewiß es andrerſeits ſein wird, daß die Werke wären zu zählen geweſen, beſonders die Cantaten und Arien. Man pflegt wohl zu ſagen, ein guter Soldat verſchieße ſich nicht auf dem Marſche, ſondern halte an ſich bis es zum Treffen komme. So glaube ich auch nicht, daß Händel in Hamburg nutzlos mit Cantaten um ſich warf wie weiland in Halle, ſondern vielmehr, daß er von dieſer Art Muſik hier nur das ſetzte, wozu ihn außerordentlicher Weiſe ein guter Freund oder ein beſonderer Text anreizte, im Ganzen aber den Strom ſeiner Erfindung zurückhielt bis er durch die Wanderung geläutert war. Er wußte recht gut was er konnte und was ihm noch fehlte, und da ſein

77) „though [konnte eher heißen: because] he had many scholars, composed harpsichord-pieces, single songs, and cantatas, innumerable.“ Sketch in Comm. p. 7.

78) Memoirs p. 149.

79) Lebensbeſchreibung S. 112.

Hauptaugenmerk auf das Tonschaffen, auf vollendete Werke, nicht auf Erjagung eines äußeren Erfolges gerichtet war, so arbeitete er nie mehr leichtsinnig darauf los.

Die hamburgische Musik gab ihm eine bedeutende Anregung, doch nur in den beiden ersten Jahren. Selber unfertig, vermochte sie auch nicht die Umwandlung bei ihm so weit zu bringen, daß ein reines Resultat daraus hervorging. Nun verließ er eine Stadt, in der er mehr gewachsen als gereift war. Von den Ausstellungen und der gesammten Weisheit dortiger Kunstrichter dachte er ungefähr wie Göthe:

Gar nichts Neues sagt Ihr mir!
Unvollkommen war ich ohne Zweifel.
Was Ihr an mir tadelt, dumme Teufel,
Ich weiß es besser als Ihr.

Er mußte sie doch alle mit einander für eitle Philister halten. Der gewandteste und in musikalischen Dingen einflußreichste, Mattheson, tröstete sich später wohl wie Weiße seinem Jugendfreunde Lessing gegenüber: bringe er es auch nicht zu einem so allgemeinen Weltruhm, führe er doch ein gemächlicheres, dabei nicht minder nützliches Leben —, und suchte dieses noch nach Händel's Tode 1761 im Vorwort zu dessen Lebensbeschreibung zu beweisen, indem er sich in einem wunderlichen Gemisch von Eitelkeit, Knechtssinn und Scheinheiligkeit also auslässt: „Wir alle aber können und wissen doch nicht Alles. Und nur musikalisch zu reden, thut es z. E. Einer [Händel] dem Andern etwa auf dem Pedal; der Andere [Mattheson] wiederum dem Ersten auf dem Flügel zuvor ꝛc. Einer [Mattheson] kann bey seinem Spielen auch Singen; der Andere [Händel] thut den Mund dazu nicht auf; auch nicht einmal zum Lachen. Jener [M.] stellt bey seiner Setzkunst, bey seinem Singen, Spielen und Tanzen, eine Hauptperson auf der Schaubühne vor; dieser [H.] hat bey einer Menge Partituren sich wohl gehütet, das Theater zu betreten. Es würde auch possierlich genug ausgesehen haben. Hier arbeitet einer [M.], nebst diesen und verschiedenen andern Wissenschaften, auf erhabenere Art[80]), auch zugleich für Könige und Fürsten; dort braucht einer [H.]

80) nämlich als Secretär der Englischen Gesandtschaft zu Hamburg!!

ſeine Gaben vornehmlich zum Wohlgefallen der Unterthanen. Hieraus erhellet, daß ein jeder, nach ſeiner Art, Ruhm und Preis verdienet... O Menſch! was haſt du, das du nicht [von Gott] empfangen hätteſt. Denn wenn einer [Händel] auch aller Welt Opern, Oratorien, Serenaten ꝛc. zum Dienſte des höchſten Adels machte, iſt doch damit der Dienſt des Allerhöchſten noch lange ſo nicht verſehen, wie ſichs gebüret. Was auch etwa in Kirchen und Privatkapellen oder Concerten, bey einem feyerlichen Friedensſchluſſe, bey einer Krönung, bey einer majeſtätiſchen Beerdigung, mit geheiligten Texten, vorkommet, geſchiehet nur gelegentlich, und leider! mehrentheils in ganz andern, als erbaulichen Abſichten: einer Seits zur Pracht, zum Staat, zu weltlichen und politiſchen Ehren; andrer Seits aber zum handgreiflichen Gewinn und eitlen Ruhm." Solche ſchäbige Geſinnungen waren damals in Deutſchland Gemeingut. Jeder eitle Knirps konnte ſich einem Unſterblichen an die Seite heben ohne öffentlich lächerlich zu werden. Weil man ſeit langer Zeit nichts Großes mehr erlebte, war Maaß und Verſtändniß dafür verſchwunden; denn es iſt eine alte Wahrheit, daß der Glaube ausgeht ſobald die Wunder aufhören. Mattheſon ſchrieb funfzig Bände zur „Aufnahme der Muſik", und doch war er einer derjenigen, welche ſich hartnäckig bemühten, dieſe Kunſt von ihrem letzten höchſten Schritte zurückzuhalten.

Als es den Hamburgern mit der Zeit immer ſchwerer fiel, die derbe gemeine Komik zu bändigen, richteten ſie mit lebhafter Sehnſucht ihre Augen auf den entfernten hochgeſtiegenen Händel. Barthold Feind, der vorhin dem R. Keiſer lange Loblieder ſang, wies 1715 als Ueberſetzer des Händel'ſchen Rinald in aufrichtiger Begeiſterung auf dieſen „Orpheus unſerer Zeiten", den „unvergleichlichen" Händel hin: nebenbei ein Zeichen, daß er in Hamburg auch denjenigen Achtung abnöthigte, die in Keiſer's Schweiſe zu gehen pflegten. Und ſo ſind denn auch in dieſer Stadt die Spuren ſeines Daſeins nie ganz verweht, noch iſt der Same ſeiner Muſik ungediehen verkommen. Beſonders ſeit die Hamburger einen Klopſtock zu den Ihrigen zählten, konnten ſie auch Händel nicht mehr für einen Fremdling halten. Als ſeine Tonkunſt um 1784 in England ihre denkwürdige Auferſtehung feierte, gehörten mehrere kenntnißreiche Hamburger mit zu den Erſten, welche die Deutſchen auf den großen, faſt vergeſſenen Lands-

mann hinwieſen. Was ſich von ſolcher wahren Liebe und Verehrung hier bis in unſere Zeiten erhalten hat, kann ſich nun kundgeben in der Unterſtützung derjenigen Beſtrebungen, die einzig und allein, und ausſchließlicher als alle voraufgegangenen, unternommen ſind, um Händel's Verdienſten gerecht zu werden.

Zweites Buch.

Die große Wanderung.

1707—1720.

Die folgenden dreizehn Jahre faſſe ich als Wanderungen. Sie fangen an mit einer Reiſe, derentwegen Händel zunächſt ſein Vaterland verließ, und leiten uns dann zu dem Volke, unter welchem er für immer wohnen ſollte. In dieſer Zeit hatte er nirgends ſeine bleibende Statt, obwohl er überall, wo er war, gern war und gern geſehen wurde. Er wandte ſich hierhin und dorthin um Land und Leute zu ſehen; ſah die Welt und die Kunſt, wie ſie in der Welt ſteht, gedeiht und wirkt; faßte Alles durch lebendige Anſchauung, das Einzelne im Ganzen, das Aeußerliche im Geiſtigen. Wo er ſich länger niederließ, war er nur ein Gaſt der unter fremdem Dache raſtet, ein Freund der eine Weile aus- und eingeht und dann weiterzieht. Ueberall hinterließ er köſtliche Werke als Beweiſe ſeines Geiſtes wie ſeiner Dankbarkeit und nahm eine reifere Erfahrung mit. Sein Weſen war freudiger erregt ſeit er den Schritt nach Italien lenkte, dieſe Freudigkeit iſt allen ſeinen Werken aufgedrückt. Es muß ihm zu Muthe geweſen ſein, als ob jetzt erſt ſeine Jugend beginne.

I.

Italien.

Italien war zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts mehr als jetzt das Ziel der Wallfahrt aller gebildeten Leute, beſonders aus England und Deutſchland. Wer damals unter uns etwas bedeuten, namentlich wer einen Kenner Liebhaber und Schützer der Künſte, nach der Sprache dieſer Zeit einen ſchönen „galanten“ Geiſt abgeben wollte, mußte Italien Frankreich und England geſehen und ſich auch einige Tage im Haag aufgehalten haben. Unermüdlich, wie ſchon im Mittelalter bei den Bußfahrten nach Rom, ſetzte ſich eine Schaar

nach der andern in Bewegung, und ebenſo nutzlos. Die meiſten hatten nicht mehr davon als der gefeierte hamburgiſche Dichter Brockes, der mit übermäßiger Offenheit geſteht: ich war (um 1703) auch in Italien, es iſt mir aber dort „nichts ſonderliches begegnet.“[1]) Die deutſchen Muſiker waren ſeit hundert Jahren und länger gewohnt auf Italien als auf den Sitz der muſikaliſchen Meiſterſchule zu blicken. Schütz, der wiederholt dort war, bezeugte noch 1648 bei einem ſeiner reifſten Werke, die rechte muſikaliſche hohe Schule müſſe man in Italien ſuchen, und „an die von allen vornehmſten Componiſten gleichſam Canoniſirte Italiäniſche Claſſicos Autores“ will er hiermit trotz ſeiner eigenen Leiſtungen jedermann „gewieſen haben“, denn „deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera werden denen jenigen, die ſolche abſetzen und mit Fleiß ſich darinnen umbſehen, in einem und dem andern Stylo als ein helles Liecht fürleuchten.“[2]) Seit dieſer Zeit gehörte die Reiſe nach Italien gleichſam mit zum Handwerk als eine Pflicht, der ſich die meiſten ohne viel Nachdenken und ohne viele Vorbereitung unterzogen. Doch iſt es ſehr merkwürdig, daß zu Händel's Zeit unter den deutſchen Muſikern hierin eine Stockung eintrat, daß man bei dem neugewonnenen eignen Boden die alte muſikaliſche hohe Schule entbehren zu können meinte. Eben die bedeutendſten, die einflußreichſten deutſchen Tonmeiſter — Keiſer und Bach — waren nicht in Italien, überhaupt nicht in fremden Ländern, auch Mattheſon kehrte in Holland wieder um; Telemann war nur in ſeinen ſpäteren Jahren einmal in Paris. Keiſer war fertig, Mattheſon wußte nicht was er dort ſuchen ſollte, und Bach betrat in ſeiner Kunſt einen Weg den ihm die Italiener ſeiner Zeit nicht erhellen konnten. Was dieſe Männer pflegten und verfochten, war theils ein Zweig, theils ein nationaler Zug, theils eine Abart der Kunſt, es war nicht die volle Kunſt in der Univerſalität und in der über das Nationale hinausgehenden Verſtändlichkeit, wie ſie Händel in ſich barg. Man halte daher die autochthoniſche Natur dieſer Zeitgenoſſen

1) Brockes' Autobiographie, herausgegeben von Lappenberg in der Zeitſchrift des Vereins für hamb. Geſchichte. Hamburg 1841 ff. II, 183.

2) Muſicalia ad Chorum Sacrum, das iſt: Geiſtliche Chor-Muſic, Mit 5. 6. und 7. Stimmen, Auffgeſetzet durch Heinrich Schützen. Dreßden 1648. kl. Fol. Verwert im Baßheft.

Händel's nicht für Nebenſache oder Zufall, am allerwenigſten bei Bach. Wir kennen ſeine Beharrlichkeit. Hätte er wirklich das Bedürfniß empfunden ſich in Italien zu ſchulen, ſo würde er die Reiſe durchgeſetzt haben und ſollte es auch zu Fuße geſchehen. Daß er daheim blieb, zeigt uns die von der Händel'ſchen abweichende Einrichtung ſeiner Natur und iſt ein Fingerzeig auf das ihm eingeborne Kunſtideal. Die Hauptſtätten deutſcher Organiſtenkunſt waren ſein gelobtes Land dahin er heimlich und unter Mühen pilgerte. Hätte ihm Jemand einige tauſend Thaler zu einer italieniſchen Reiſe freigeſtellt, ſo iſt zu vermuthen, daß er, falls er ſie überhaupt annehmen wollen, gebeten haben würde, ihm dafür eine Muſterorgel nach eigner Diſpoſition bauen zu laſſen; während Händel durch nichts zu bewegen geweſen wäre, von einer Reiſe abzuſtehen, deren Ausſicht allein ihm den mühſamen Erwerb in den vorausgegangenen Jahren verſüßte. Dieſen auffallend abweichenden Bildungsgang des Größten, der neben Händel ſtand, muß man nicht außer Acht laſſen: die Abweichung iſt um ſo mehr ein Ergebniß innerer Unterſchiede, da beide als Schüler deutſcher Organiſten von demſelben Punkte ausgingen. Bach bleibt in dem Kreiſe aus welchem Händel ſich empor ſchwingt, und bahnt ſich einen Nebenweg während dieſer in gerader volkreicher Mitte zur Höhe kommt. Beide ſteigen aufwärts, aber wie verſchieden! Der Sonne gleich ſteht Händel's Kunſt von ihrem erſten Aufgange an vor aller Welt da, und wirkt ſchnell und kräftig auf eine große Oeffentlichkeit. Auch Purcell, der große engliſche Tonkünſtler, war nicht in Italien, obwohl er, wie wir in dem folgenden Capitel ſehen werden, beredter als die vorgenannten Deutſchen für die bildende Kraft der italieniſchen Muſik Zeugniß ablegte. Zu Händel's Zeit, unmittelbar nach ihm, bereiſten Italien zwei andere deutſche Muſiker die ſich nachher einen Namen gemacht haben, Heinichen und Stölzel; mehrere Jahre ſpäter folgte der berühmte Haſſe. Heinichen lernte dort die Melodie hochhalten auf Koſten des Contrapunkts, etwa ſo wie Mattheſon es ſich an der Elbe ausgeklügelt hatte, Stölzel feſtigte nur ſein Handwerk, Haſſe aber verfiel ſo ſehr dem ſinnlichen Theil der Muſik, daß er ſogar die Fahne des Proteſtantismus verließ; er, ebenfalls noch ein Norddeutſcher, bildet den Uebergang zu einer örtlich und geiſtig veränderten Kunſt, und alle drei

erlagen Verſuchungen, an denen Händel vorüberging als wären ſie garnicht vorhanden. Ihre Pilgerfahrten haben nichts Erhebendes. Und außer dieſen findet man gar Niemand, der einigermaaßen verdiente neben Händel genannt zu werden. Es waren faſt alleſammt unbedeutende oder verwilderte Muſikanten. Zwiſchen dieſen und den leeren Vergnüglingen durchhin zog nun Händel, wie vor ihm Schütz und nach ihm Göthe, in dieſes wundervolle Land, Maaß und Reiſe zu gewinnen.

Seine Werke werden uns zeigen inwiefern dieſes der Fall war und was wir darunter zu verſtehen haben. Bevor wir zu deren Unterſuchung gelangen, ſei im Allgemeinen angedeutet wodurch Italien einen ſolchen Einfluß ausüben konnte. Da es ſich hier um die Tonkunſt handelt, ſo treten uns gleich alle die Vorurtheile hemmend entgegen, welche ſich nach und nach in Deutſchland gegen die italieniſche Muſik aufgehäuft haben. Was man bei den anderen Künſten willig zugiebt, weil es ein Winckelmann und Göthe an ſich erfahren, und weil unſere beſten Schriftſteller ſich bemüht haben den guten Grund davon nachzuweiſen, ſoll bei der Muſik nicht gelten. Diejenige Kunſt, deren unvollkommene Vorlagen die Italiener aus den Händen der Niederländer empfingen, um ſie durch 150 Jahre von Jahrzehend zu Jahrzehend mit den weſentlichſten Verbeſſerungen zu bereichern, und ſo, zum Theil von Grund aus neu angelegt, dem Genius eines anderen Volkes zuzuführen, ſoll ihnen nach der Meinung gewiſſer Schriftſteller wenig zu danken haben. Paleſtrina und Orlando Laſſo ſollen uns unter allen Umſtänden fremd geworden ſein; die Capellchöre der Gabrieli und Marenzio's Madrigale ſollen nicht dieſe Muſter für alle Zeiten ſein, die ſie wirklich ſind; die Reformen eines ſo fruchtbaren und ſcharfſinnigen Geiſtes, wie Monteverde war, ſollen zu einer leeren hiſtoriſchen Notiz herabſinken; Frescobaldi und Cariſſimi ſollen keineswegs in ſo vorzüglicher Weiſe den Dank und die Beachtung der Nachwelt in Anſpruch nehmen dürfen; Scarlatti ſoll immer doch nur ſehr mäßige Opern gemacht haben — und überhaupt ſoll die geſammte italieniſche Muſik niemals über das Wohlgefallen am ſinnlichen, oder höchſtens am ſinnigen Klange hinausgekommen ſein. Es iſt zu hoffen, daß dieſe Meinung, die ſich jetzt als die Weisheit des Jahrhunderts proclamirt, bald zu den abgeſtandenen Irr-

thümern gehören wird. Und wahrlich, Noth thut es, wenn nicht ein großer Theil dieſer Kunſt und das Verſtändniß ihrer ganzen Geſchichte für uns verloren ſein ſoll! Seit die Niederländer mit ihrer Muſik nach Italien wanderten und hier die Nation zu reger Betheiligung aufriefen, leuchtet auch in der Tonkunſt hell auf, was den Lebensgeiſt jeglicher Kunſt bildet, die Schönheit. Alles gewann eine andere Geſtalt da die Italiener es angriffen. Es war für den Gehalt der italieniſchen Muſik entſcheidend, daß ſie gleich in der erſten Blüthe eine ſolche Probe zu beſtehen hatte, wie die war welche das Tridentiner Concil ihr auferlegte, und daß ſie dieſe in Paleſtrina ſo herrlich beſtand und mit einer ſo hohen Leiſtung in die Geſchichte eintrat. In einer entſcheidenden Stunde gezeigt zu haben, daß ſie geiſtigen Gehaltes voll und würdig ſei das Gefäß heiliger Dinge zu werden, mußte hier der Tonkunſt für alle Zeiten einen nachhaltigen Ernſt verleihen. Mit religiöſer Inbrunſt ſehen wir die Künſtler ihr Werk treiben. Doch iſt es nirgends, auch bei Paleſtrina nicht, der Ausdruck religiöſer Andacht was ihre Werke unſterblich gemacht hat, ſondern die Darſtellung der Schönheit. Aber man mag es anſehen als eine Hinweiſung auf das Gebiet, in welchem die muſikaliſche Kunſt überhaupt ihr Höchſtes erreichen ſollte, daß Paleſtrina, der erſte italieniſche Componiſt, unter ſeinen Landsleuten der größte geblieben iſt. Gluth und Zartheit der Empfindungen waren dieſem Volke von jeher vorzüglich eigen; doch was ſie ſo tief in die muſikaliſche Geſtaltung eingehen ließ, war nicht zunächſt eine Folge dieſer Eigenſchaften, ſondern das Ergebniß eines mehr künſtleriſchen Verhältniſſes. Nichts ſpricht ſtärker für die Thatſache, daß wir alle Kunſt von den Alten haben, daß das Einleben in ihren Geiſt, das Studium der Formen der Antike uns allein die Fähigkeit zur Erzeugung *unſerer* Kunſt gereicht hat, als das Aufblühen einer Kunſt von der die Alten erwieſenermaaßen wenig oder nichts beſaßen. Nur das Volk, welches von den Römern ſtammt und in deſſen Land ſich alle beſſeren Reſte Griechenlands gerettet hatten, fand Formen die die Muſik über den Klingklang der gedungenen Geiger und Pfeifer und über die contrapunktiſchen Grübeleien der Scholaſtiker zu der Selbſtändigkeit einer ſchönen Kunſt erhoben. Dies gelang hier nur deßhalb, weil durch beharrliche Uebung auf anderen Gebieten nach den

Muſtern der Alten Kunſtthätigkeit Kunſtgedanken und künſtleriſche Ideale ganz alltäglich vertraute Dinge geworden waren. Giebt es einen ſtärkeren Beweis von der fortzeugenden Kraft der griechiſchen Kunſt und von ihrer alle Gebiete beherrſchenden Geſetzlichkeit? Gewiß, ſo auffallend dies auch Vielen vorkommen mag, unſere abendländiſche Muſik wäre ohne den griechiſchen Untergrund ſobald nicht das geworden was ſie geworden iſt, und die italieniſchen Akademiker waren keine Thoren, daß ſie auch an der Vervollkommnung der Tonkunſt ſo unabläſſig mit griechiſchen Quellen arbeiteten. Dinge, die in jedem andern Lande von vornherein unmöglich geweſen oder bald lächerlich geworden wären, vermochten ſie mit Grazie und mit Erfolg durchzuführen, ſo vollſtändig und ſo ſicher hatten ſie ſich in das Gewerk der Alten, in die Formen vollendet ſchöner Kunſt eingelebt; Unternehmungen ſelbſt, die offenbar auf irrthümlichem Grunde ruhten, ſchlugen zum Guten aus. Wo bei uns oder in England oder Frankreich wäre es möglich geweſen, mit den Handhaben und Vorausſetzungen, mit denen es die Italiener bewerkſtelligten, die zwei Grundformen der Tonkunſt in's Leben zu rufen, Oper und Oratorium? Wir wiſſen, daß ihre Vorausſetzungen, ſoweit ſie das Einzelne betrafen, durchaus unbeweisbar waren, da man unter der griechiſchen Bühnenmuſik nichts finden wird, was der in ihrer Nachbildung entſtandenen italieniſchen zum Muſter dienen könnte; und Widerſprüche ſolcher Art, ob klar erkannt oder nicht, würden beſonders einen germaniſchen Geiſt mit laſtender Schwere niedergehalten und zu jeder zuverſichtlichen That unfähig gemacht haben: während die Florenzer Akademie auf den Wolken ihrer Einbildung wie auf einer gebahnten Straße wandelnd erreichte was ſie ſich vorgeſetzt hatte. Man ſehe darin nicht einen Beweis, daß die Ergebniſſe menſchlichen Strebens willkürlich fallen, ſondern vielmehr, daß bei echt künſtleriſchen Gedanken ſogar ungeſchichtliche Phantaſien am Bau mithelfen. Die Italiener blickten in das Alterthum als Künſtler, nicht als ruhige Forſcher; und woran ein Hiſtoriker wohl zuletzt gedacht haben würde, das war ihnen das Nächſtliegende, das Einzige was Werth für ſie hatte. Sie hingen an der Ueberzeugung, ſo müſſe die Kunſt von der Bühne zum Volke wirken wie es bei den Griechen war; dieſe unläugbare, aber von ihnen zuerſt und allein erkannte

Wahrheit wußten ſie mit einem Eifer und mit einem ſo richtigen Takt auszulegen, daß trotz aller antiquariſchen Irrthümer das Rechte gedeihen konnte. Aber nur die Italiener konnten es durchführen. Das Gefühl für künſtleriſche Form war bei ihnen in einem Grade ausgebildet und in einer ſo urſprünglichen Friſche vorhanden, daß man geneigt ſein muß, es mehr noch ihrem angebornen Schönheitsſinne zuzuſchreiben, als der Jahrhunderte langen Cultur. Ein ſchöneres Lob kann einem augenſcheinlich hochgebildeten Volke wohl nicht geſpendet werden. Nirgends liegen die Beweiſe dafür voller und ſchlagender zur Hand, als in ihrer Muſik, obwohl gerade auf dieſem Felde faſt noch Alles des näheren Nachweiſes harrt. Der kleinſte Tonſatz der Italiener hat ein Ebenmaaß, eine einheitliche Geſammthaltung, eine Form in und aus ſich ſelbſt, wie man es in dieſen früheſten Zeiten anderswo nur ſehr ſelten finden wird. Sie gingen auch, da einmal der feſte Grund gewonnen war, in der Entwicklung muſikaliſcher Formen ebenſo unaufhaltſam als ſicher weiter. Dabei vermochten ſie ſich in den merkwürdigſten Gegenſätzen zu bewegen, ohne zu ermatten oder ſich ſo bald zu erſchöpfen. Wer ſollte denken, daſſelbe Volk welches ſoeben erſt in den Kirchenchören und in dem vollſtimmigen weltlichen Geſange, im Madrigal, das Höchſte geleiſtet hatte, könne berufen ſein, unmittelbar darauf das Allereinfachſte gleichſam neu zu ſchaffen, das Recitativ, den Sologeſang und die Kunſt des Geſanges? Alles Neue in dieſer Hinſicht haben wir ihnen faſt allein zu danken; kaum waren die anderen Nationen daran gegangen, ſich das Gewonnene, vertiefend oder verflachend, anzueignen, als die Italiener ſie ſchon wieder mit Neubildungen überraſchten. Und ſo ging es fort, bis endlich auch dieſes Volk an ſeine geſetzte Grenze kam. Ein Ende erreichte ihr Schaffen — dieſes Wort in ſeiner höchſten Bedeutung genommen — zunächſt in der Kirchenmuſik, denn Luther war nicht umſonſt dageweſen; doch erſt, als Händel die Muſik aus den Tempeln in die große Welt einführte und dabei die Töne der Andacht zu der Sprache des geiſtigen Lebens umſchuf. Ihr muſikaliſches Theater gedieh aber fort, auch durch Händel's Geſänge nur angefeuert und ſelbſt durch Gluck's Reformen wenig beirrt, bis es Mozart mit ihren eignen Waffen faßte.

Händel kam von den deutſchen Operntheatern her und ging

nach Italien vornämlich, um die italieniſchen aus dem Grunde kennen zu lernen. Sie ſtanden damals überall in voller Blüthe. Jede Stadt hatte ihre öffentlichen Singbühnen, und jeder Hof, jeder Reiche ſeine Capellen und ſeine beſonderen Opern. Daß das muſikaliſche Drama in Italien ſo ſchnell bühnenfähig wurde, während es ſich anderswo ſo unbeholfen gebehrdete, kam allein von dem Vertrautſein dieſes Volkes mit dramatiſchen Spielen und Ausdrucksweiſen. Was vorhin von ihrem Einleben in die Kunſt geſagt wurde, macht hier ein einzelner Fall greiflich. Das italieniſche Theater beſaß ſchon ſeit Jahrhunderten eine Anzahl fertiger Geſtalten, die bei der Nation beliebt und ihr verſtändlich waren. Die alten Götter und Helden behielten dabei zwar nicht viel von ihrer hiſtoriſchen Weſenheit, aber ſie rundeten ſich nach und nach ab zu typiſchen Charakteren die dem Volke wirklich etwas bedeuteten. Mit den Charakteren ſetzten ſich auch die verſchiedenen dramatiſchen Gattungen feſt. „Hier die beſten Schauſpieler in der Welt", ſagt Polonius, „ſei es für Tragödie, Komödie, Hiſtorie, Paſtorale, Paſtoral-Komödie, Hiſtorie-Paſtorale, Tragiko-Hiſtorie, Tragiko-Komiko-Hiſtoriko-Paſtorale." Er ſagte es, nicht um ſeinen Witz, ſondern um ſeine Wiſſenſchaft zu zeigen; als Hofmann mußte er das Inhaltsverzeichniß der italieniſchen Dramaturgie an den Fingern haben. Dies waren wirklich die Ab- und Unterabtheilungen der italieniſchen Bühne, hier paßt das Wort „Fächer." Das Ganze war wie ein Kaſten mit Schubladen, in denen die Figuren reihenweis beiſammen lagen. Bei vorfallenden Gelegenheiten zog man das begehrte Fach auf, gab den Geſtalten beſtimmte mythologiſche paſtorale heroiſche oder komiſche Namen, dazu etwas Lokalfarbe, und dann wurde ohne weiteres agirt, die Worte fanden ſich oft erſt beim Spiel. Das klingt freilich ebenſo leichtſinnig als handwerksmäßig. Aber man bedenke, daß allein bei einer ſo weitgehenden Ausbildung der Stoffe wie der Bühnengeſchicklichkeit nach allen Seiten hin die ungemeine Leichtigkeit und Fruchtbarkeit des Schaffens möglich war, die wir hier bemerken. Auch hatte man nun ein Fundament, gleichviel was für eins, dem alle folgenden Verſuche als Weiterbau aufgeſetzt werden konnten. Bei dieſer in ihrer Art vollſtändigen Fertigkeit iſt es den Italienern denn auch nie möglich geweſen ſich in der Nachahmung fremder Volksweiſen zu verlieren,

oder ſich ihnen überhaupt nur mit Verſtändniß andauernd hinzugeben. Solche Abgeſchloſſenheit hat für den Werth der italieniſchen Kunſt Nachtheile, für ihre Fertigkeit aber und einen gewiſſen ſiegreichen Fortſchritt erheblichen Gewinn gebracht. Der Nutzen zeigt ſich nirgends auffallender, als bei dem Gegenſtande auf den es uns hier ausſchließlich ankommt und zu deſſen Verſtändniß ich dieſe einleitenden Worte mache, bei der Oper. Oben (S. 75) wurde geſagt, den erſten Verſuchen in der Oper habe keine genügend vorgebildete muſikaliſche Form zu Gebote geſtanden; was ſie aber vorfanden, war, außer der Luſt und Liebe zum Dinge, ein fertiges Drama und ein vollſtändig eingerichtetes Theater. Daher kommt es, daß die erſten Operntexte um 1600 in allem Weſentlichen genau ſo ausſehen als die um 1700 und wieder als die um 1800: man ſchuf nichts Neues, man öffnete bloß die alten Schubladen, holte die alten Figuren heraus und ſtellte ſie auch beinah auf die alte Weiſe zuſammen, nur jetzt nach muſikaliſchen Rückſichten und im möglichſten Durcheinander aller Gattungen. Wer ſich davon in der Kürze überzeugen will, der beſehe das Schäferſpiel Il pastor fido von Guarini (1579). Hier braucht man nur die Worte in Recitative und Arien zu bringen, ſo iſt nach italieniſchem Geſchmacke die ſchönſte Oper fertig; was denn auch ſo oft geſchah, daß ſich auf dieſes einzige Buch über hundert Opern zurückführen laſſen. Den zweckmäßigen Ausdruck für Recitativ und Arie mußten ſich die Verfaſſer der Texte allerdings erſt bilden, ſogut wie die Componiſten den muſikaliſchen und die Sänger den theatraliſchen: aber alle drei wurden durch das, was ſie vorfanden, nicht wenig gefördert. Auch die Bildungsmittel für alle dieſe Zweige waren auf muſterhafte Weiſe vorhanden, und zwar an den verſchiedenſten Orten. Wollte Venedig ſich auf das Alter und die Productivität ſeiner Tonmeiſter etwas zugute thun, ſo konnte Bologna es wagen ihm den Vorrang ſtreitig zu machen; Florenz hatte ſeine ganz eigenthümlichen Verdienſte, Rom ſtand auf dem alten Ruhm, und in Neapel bildete ſich ſchnell etwas Neues. Zwiſchen dieſen Hauptſtätten lagen kleinere mit ſelbſtändigen Erzeugniſſen, die ihnen im Grunde nichts nachgaben. Beſonders in den Jahren um 1700 war das muſikaliſche Schaffen in Italien zu einer wahren Gemeinthätigkeit angewachſen, es gedieh wie Kraut und Unkraut auf

einem üppig fruchtbaren Acker. Geweckt und zum Wetteifer entflammt durch die Gunst der Menge, empfingen Dichter und Musiker in den Akademien, in freien Vereinen, denjenigen Grad von Geschmacksbildung und feinem Gefühl für das Schöne, den die Schule nicht zu gewähren vermag. Die Sänger wurden früh von tüchtigen Lehrmeistern in die Zucht genommen, doch lernten sie fast ebensoviel von den Schauspielern, und es war bei weitem nicht allein die „gute Schule“ wodurch sie jene großen Wirkungen und jenes lange Leben in der Kunst hervorbrachten; indeß ist wahr, daß alles dieses zusammen eine wirklich beneidenswerthe gute Schule bildete. Man nennt Italien das Land des Gesanges, aber erst seitdem es nicht wie die anderen Länder hierin alles auf gut Glück und Gottberath ankommen ließ; der Kunst zu Liebe unterwarfen sich die Jünger dem andauerndsten Studium und sogar einer Verstümmelung der Natur. Haben die Italiener von Palestrina bis Scarlatti mehr erreicht als ihre Nachbaren, so haben sie auch viel mehr gearbeitet. Wir sehen dieses Volk, das die Natur mehr zum Müssiggang als zur Arbeit anleitet und das in allen Dingen des äußerlichen Lebens ziemlich mühelos existirt, namentlich an der musikalischen Kunst einen tiefen Ernst und eine wunderbare Thätigkeit entfalten. So war denn alles beisammen, wodurch ihr musikalisches Theater Werke von Einheit Harmonie und Gesammtwirkung hervorbringen konnte. Man hatte eine Summe allbekannter Gestalten in bühnengemäßer Ausbildung; gebildete, in den Gränzen des Stimmumfanges sich bewegende und auf theatralische Wirkung naturgemäß hinarbeitende Sänger; eine Reihe von Dichtern, welche den Ausdruck musikalischer Poesie in ihrer Gewalt hatten; eine Fülle von Componisten, die den süßen Kern der Musik, die Melodie, nicht vergeblich suchten; endlich ein Publikum, das die Werke verstand und die Meister ehrte und lohnte.

Auf solche Weise bildete sich hier nach und nach für die musikalische Kunst ein fester Canon, der an bildender Kraft der Antike nichts nachgab. Italien wirkte nun auf Händel, wie das Alterthum auf Italien gewirkt hatte.

Welchen Reiseweg Händel einschlug, läßt sich nicht mehr beobachten. Weil er gerades Weges auf Florenz zusteuerte, wird er sich

an den Zwiſchenorten nicht lange aufgehalten und ſelbſt Venedig nur flüchtig durchſtreift haben, vorausgeſetzt daß er dieſe Stadt ſchon jetzt berührte. Prinz Eugen war hier mit ſeinem Generalſtabe den ganzen Winter 1706—7 und ruhte ſich aus nach dem ſiegreichen lombardiſchen Feldzuge im verwichenen Sommer.

1. Florenz. Januar — März 1707.

Die Annahme, Händel habe ſich zuerſt nach Florenz gewandt, hängt an ſeinem Zuſammentreffen mit dem toskaniſchen Prinzen in Hamburg (S. 136); zwingende Beweiſe fehlen. Mainwaring kann nur ſagen: Händel langte hier bald nach der Zurückkunft des Prinzen an, und dieſer Ort, wie natürlich zu vermuthen ſtehet, war ſeine erſte Beſtimmung, da die Bekanntſchaft mit dieſem Herrn ihm am Hofe des Großherzogs jederzeit freien Zutritt und eine aufmerkſame gütige Behandlung verſchaffte.[3]) Er kann höchſtens bis in den dritten Monat hier verweilt haben, man möchte ihn daher lieber gleich nach Rom ziehen laſſen. Aber die Erinnerung an den Ort, wo Händel ſich in Italien zuerſt niederließ, wird in Mainwaring's Worten unverloren ſein; ich habe mich ſchon oft überzeugen können, daß ſeinen Berichten ſelbſt da, wo ſie offenbar irrthümlich gefaßt ſind, eine gewiſſe Wahrheit zu Grunde liegt. Mainwaring hat hier, ähnlich wie vorhin in Hamburg, Früheres und Späteres, nämlich den erſten und den zweiten Florenzer Aufenthalt zuſammen gezogen, was um ſo leichter anging, als aus dem erſten ſeiner Kürze wegen wenig zu berichten war.

Hier wie überall diente der Virtuos dem Componiſten zur Einführung. Er wird bald Einiges componirt haben. Ich finde unter ſeinen Solo-Cantaten etwa ein Dutzend die in dieſe früheſte Zeit gehören müſſen. Eigentliche Beweiſe dafür ſcheinen zwar zu fehlen, aber mehrere Anzeichen zuſammen genommen geben doch, wie mir ſcheint, einen ganz ſicheren Beweis. Das Papier hat ein von dem ſonſt in Italien gebrauchten ganz abweichendes Waſſerzeichen. Auch die Handſchrift iſt nicht die ſeiner eigentlich italieniſchen Zeit; es iſt noch mehr die deutſche Art Noten zu ſchreiben, Klotzköpfe mit dünnen Schwänzen, bei einigen Sätzen ganz auffallend,

3) Memoirs p. 49.

während wir ihn nach einem Jahre schon völlig in die schwungreichere italienische Form eingeschrieben finden. Ort und Datum sind nirgends beigefügt, bei den kleinen Cantaten that er dies überhaupt nicht. Aber drei tragen seinen Namen, zwei davon (La Lucrezia: O numi eterni, und Sarai contenta undi) merkwürdigerweise »di G. F. Händel«, die andere (Clori degl' occhi miei) wie später immer »di G. F. Hendel.« Nur diese beide Male, und nur auf dem bemerkten Papier, schrieb er seinen Namen mit ä, sonst immer ohne Ausnahme Hendel so oft er ihn auch beifügte. Wir dürfen daraus den Schluß machen, daß er anfangs auch hierin that wie er es in Deutschland gewohnt war, aber schon in den nächsten Wochen Namen und Handschrift italienisiren lernte.

Eine dieser Cantaten, »Chi rapi la pace al core«, ist auf einen feurigen bravourmäßigen Vortrag angelegt und hat einen lebhaften begleitenden Baß. Von zarter Rücksichtnahme auf die Singstimme entdeckt man noch nicht viel. Eine andere, »Ah, che pur troppo e vero«, hat zu einer Arie eine ausgeschriebene Oberstimme für Clavierbegleitung, die aber, wie die schwärzere Dinte zeigt, erst später nachgetragen wurde, gewiß auf Wunsch derjenigen Sängerin für die er das Stück setzte. Die Begleitung ist meistens zweistimmig und sehr einfach; sie kann uns zur Handleitung dienen. In mehreren Cantaten begegnen wir neben steifen Gängen tief melodischen und leidenschaftlichen Zügen. Die schon genannte Lucretia, anhebend »O numi eterni«, war von allen diejenige, die besonders einschlug und sich bald weit verbreitete. Lucretia ruft die ewigen Götter an, den Räuber ihrer Ehre zu strafen; aber diese, meint sie, blieben wohl müssig zur Strafe ihrer Sünden. »Se non sorde le stelle, sagt sie darauf, se non m' odon le sfere, wenn die Sterne taub sind, wenn mich die Sphären nicht hören: so wende ich mich an euch, schreckliche Gottheiten des Abgrundes", und selber nun in die Unterwelt hinabsteigend, will sie von dort aus Rache nehmen. Es ist charakteristisch für Händel, daß ihm gerade dieser Vorwurf am besten gelang. Hier hatte er einen wirklichen und großen Gegenstand, bei dem er durch Feuer und Hoheit, in dem declamatorisch gehaltenen Schlußsatze auch durch Neuheit der Auffassung selbst denen imponiren konnte, die an seiner Gewandtheit in italienischer Sprech- und Singweise

noch auszuſetzen fanden. Das Stück gewann allgemein ein Anſehen wie unter uns heute ein Schubert'ſches Lied. Als Mattheſon ermahnt und ſchilt, doch ja die Uebung in den ſchweren, mit vielen ♯♯ oder ♭♭ verzeichneten Tonarten nicht zu ſcheuen, fügt er hinzu: „Wer deswegen das Dismoll, und andere Klang-Ordnungen dieſer Art weder ſpielen, noch kennen lernen wollte, weil ſie eben nicht in allen gemeinen Straſſen-Geſängen aufſtoſſen, der würde fahl beſtehen, wenn er einmahl nur mit einer Hendeliſchen Lucretia Händel bekommen, und ſich ſeiner Haut wehren, das iſt, ſolcher Arbeit ihr Recht thun ſollte. Es iſt dieſe Lucretia eine alſo genannte Cantate, die wohlbekannt und gar nicht neu iſt, in welcher allerhand Sing-Weiſen, nicht nur aus dem Dismoll, ſondern auch Gisdur und andern Tonen häuffig vorkommen.“ [4]) Die Lucretia hatte ſich ihm in dieſer Hinſicht beſonders eingeprägt, denn er kommt noch einmal darauf zurück, wobei er uns mittheilt, daß ſie „zwar nicht gedruckt, aber in vieler Leute Händen und ſehr bekannt iſt“, und neun Takte als Beiſpiele einer ſchönen und fremdartig neuen Modulation daraus anführt. [5]) Sie iſt nun bei Arnold gedruckt, doch ſo troſtlos nachläſſig wie alle übrigen Werke. Die Originalhandſchrift iſt nicht vollſtändig erhalten. Smith machte eine ſehr ſaubere Abſchrift davon, ſicherlich auf Händel's Veranlaſſung, da dieſer eigenhändig »Cantata« darüber geſchrieben hat. Die Compoſition muß ihm beſonders werth geweſen ſein, ſie war dem florentiniſchen Hofe wohl der erſte bedeutende Beweis ſeiner hohen Fähigkeiten und errang ihm eine höhere Stellung; wahrſcheinlich haſteten auch noch beſondere Erinnerungen daran, ich habe darüber eine Vermuthung. Mainwaring wird uns unten von einer Sängerin Vittoria erzählen, die eben bei Händel's Anweſenheit im Dienſte dieſes Hofes war und unſerm Helden ihre beſondere Zuneigung ſchenkte. Nun finde ich zwar bei Quadrio zwei Sängerinnen dieſes Namens, die in den Jahren 1700—1720 geblüht haben, aber nicht die gemeinte Vittoria Teſi, auch keine mit dem Ehrentitel »Virtuosa del Principe di Toscana«,

4) Große Generalbaß-Schule. Hamburg 1731. 4. Zweiter, ohne Jahreszahl erſchienener Abdruck aus demſelben Jahre S. 16.

5) Große Generalbaß-Schule S. 355.

dagegen aus demſelben Zeitalter eine Lucrezia, der er ausdrücklich dieſe Bezeichnung beifügt. [6]) Die Lucrezia muß hiernach zu den angeſehenſten Sängerinnen ihrer Zeit gehört haben, und wir gewinnen für die Entſtehung der merkwürdigen Cantate einen natürlichen Anhalt, wenn wir annehmen, Händel habe ſie eigens für dieſe Sängerin geſetzt. So die Geſchichte für lebende Perſönlichkeiten auszubeuten, gehörte damals zu den Redetheorien. Auffallend iſt, daß Mainwaring ſagt: „die Cantate von Tarquin und Lucretia wurde in Rom gemacht“ [7]); aber wenn er dieſes Geſangſtück, in dem Lucretia doch nur allein erſcheint, ſo ungenau anführt, daß man darnach eine größere Scene zwiſchen Tarquin und Lucretia erwarten muß, ſo dürfte er auch über den Ort ihrer Entſtehung im Irrthum ſein.

Hier arbeitete Händel die Ouvertüre der Almira zu einem neuen Tonſtücke um (S. 115) und fügte ein Gebinde von Tänzen hinzu, die dann zuſammen der etwas ſpäter geſetzten Oper Rodrigo zur Eröffnung dienten, und hernach (1732) alle mit einander in den Alchymiſten wanderten, in die alte beliebte Comödie von Ben Jonſon aus dem Jahre 1610. Er hat darüber geſchrieben »Overture di G. F. Hendel«.

Zu dem Oſterfeſte wollte er für alle Fälle in Rom ſein, weil ſich dann die Muſik hier zuſammendrängt wie um Neujahr in Venedig. Durch die Compoſition eines lateiniſchen Kirchenſtückes ſuchte er ſich darauf vorzubereiten.

2. Rom. April — Juli 1707.

Dieſen Satz machte er über den 109. (110.) Pſalm: „Dixit Dominus, der Herr ſprach zu meinem Herrn: ſetze dich zu meiner Rechten.“ Unvollendet nahm er ihn mit auf die Reiſe und ſchrieb ihn dann bei ſeiner Ankunft in Rom fertig. Am Ende fügte er hinzu: »S. D. G. | G. F. Hendel | 1707 | 11 d'Aprile | Roma.« Von

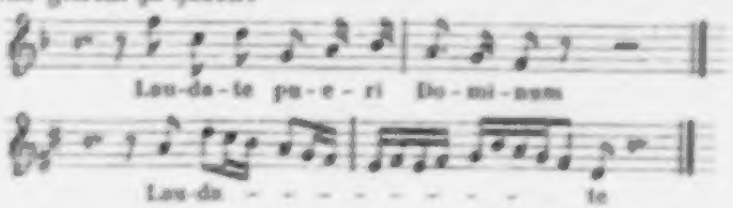
6) »*Lucrezia d'André, detta Cavi, Virtuosa del Principe di Toscana. — Vittoria Cafazza — Vittoria Costa.*« — Fr. S. Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia. Band I Bologna 1739, Band II—V Mailand 1742—52. 4. III 2 p. 536.

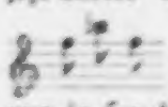
7) »The Cantatas now remaining have been hitherto little examined. That of TARQUIN and LUCRETIA was made at Rome, and its merits are much better known in Italy than in England.« Memoirs p. 200—201.

seinen erhaltenen Werken ist dies das erste, welches mit einer vollständigen Unterschrift versehen ist; die fünf Zeilen, in denen er sie gab, habe ich durch die senkrechten Striche abgegrenzt. Zuerst schrieb er 1706, wischte aber die 6 mit dem Finger weg und zog eine 7 darüber. Ebenfalls machte er aus Roma erst später durch einen Haken Roma: das Datum ist so undeutlich, daß Aetis und Schelcher die 11 für eine 4 nahmen. Händel muß eine kirchliche Aufführung bezweckt haben. Der Text geht direct auf Ostern, und noch mehr, in den ersten Chor und in das Gloria ist die kirchliche Intonation verflochten, eine Tonreihe die geläutert und verstärkt in dem Schlußsatze des später entstandenen englischen Psalm »The Lord is my light« und darauf in dem Chor der Debora »Plead thy just« wieder erscheint. Die Chöre sind fünfstimmig. Die Singstimmen halten sich meistentheils in zu hoher Lage. Instrumentale Gedanken überwuchern die vocalen, so daß man in der ganzen Composition keinen einzigen Satz findet, der von Anfang bis zu Ende vollkommen gesangmäßig wäre. Die Doppelfuge »Tu es sacerdos in aeternum (1) secundum ordinem Melchisedech (2)« ist ein originaller Versuch, aber so wie sie geschrieben ist kaum ausführbar. Eine lange Fuge macht den Schluß »Et in secula seculorum, amen.« Der Stimmengang ist unruhig, hie und da unsicher, zum großen Theile instrumental. Die Künste des Contrapunkts sind darin nicht nach der Weise der Italiener eng auf einander gepackt, sondern stehen mehr in Händel's eigner Weise breiter und durchsichtiger auseinander gelegt; aber er hatte die benutzenden Mittel noch nicht hinreichend in seiner Gewalt, um, wie später, den Abgang contrapunktischen Reichthums durch wahren musikalischen Gehalt vollauf zu ersetzen, daher stoßen wir auf leere Stellen die weder als kunstreiche Arbeit fesseln noch als Musik ansprechen. Es ist ein Gemälde mit Händel'schen Umrissen, aber in unsicherer Zeichnung und blassen Farben. Wir werden bald sehen wie er alles sicherer frischer und tiefer gestaltete. Händel nimmt mit diesem Psalm für Italien so ziemlich dieselbe Stellung ein, wie mit der drei Jahre vorher entstandenen Passionscantate für Hamburg; die namhaften italienischen Kirchencomponisten seiner Zeit, ist ihnen der Psalm zu Gesicht gekommen, dürften auch nicht viel günstiger darüber geurtheilt haben, als Mattheson über die deutsche Cantate.

Eine andere lateinische Compoſition geringeren Umfanges, Pſalm 126 (127) Nisi Dominus, befindet ſich nur in einer ſpätern Abſchrift in der Sammlung der Königin. Der erſte 5ſtimmige Chor ſollte wahrſcheinlich am Schluſſe wiederholt werden, was bei der Abſchrift zu bemerken vergeſſen iſt; wir hätten hier alſo die Form der deutſchen Kirchencantaten, und es iſt garnicht unmöglich, daß dieſes Stück ſchon in Halle entſtand. Die Violinen haben durchweg bewegte Figuren, es ſind aber nur gebrochene Accorde, denen man das Claviermäßige und ſtellenweiſe das Mühſame anſieht. In Rom, wo Corelli war, würde er, ſollte man denken, ſo etwas nicht mehr geſetzt haben. Die Soli leiten zu demſelben Schluſſe. Der eine Chor hat ebenfalls kirchliche Intonation, und dieſer Anlage wegen mag er das Stück mit nach Italien genommen haben. Daß er nicht ganz mit leeren Händen dorthin ging, zeigt die folgende Compoſition recht auffallend.

Als er ſchon einige Zeit in Rom geweſen war, ſetzte er den Pſalm 112 (113) Laudate pueri Dominum, ebenfalls mit der Doxologie. Am Ende der Handſchrift ſteht: »S. D. G. | GFH | 1707 | d. 8 Julÿ | Roma.« Bei dieſem ziemlich ausgeführten Tonſatze in Dur für Soli und 5ſtimmigen Chor liegt ein zweiter über denſelben Text in Fdur für eine einzelne Singſtimme mit Inſtrumenten, ebenfalls von Händel geſchrieben. Man erkennt darin augenblicklich ein deutſches Product, das ſchon um 1702 in Halle entſtanden ſein wird und nicht ohne Nutzen die italieniſche Reiſe mit machte; denn die Anregung, welche Händel von der römiſchen Muſik empfing, veranlaßte eine überaus lehrreiche und merkwürdige Umarbeitung dieſer unſcheinbaren Compoſition. Die acht Abſchnitte derſelben ſind auch in der Umbildung beibehalten, wir können daher beide Entwürfe Satz um Satz vergleichend durchgehen. Den erſten Satz verwarf er faſt ganz, doch ſcheint der Anfang davon das neue Motiv geweckt zu haben:



Mit dieſem gewann er einen herrlichen hochfreudigen Eingang, der ihm ſelbſt für das Utrechter Jubilate (1713) genügend ſchien. Er hat ihn daher, mit einigen neuen Accorden eingeleitet, weſentlich beibehalten, doch verkürzt, zuſammen gedrängt, verdichtet, mit einem noch ſchwungreicheren Anfange und in ſchärferer Sonderung des Geſanges von dem Inſtrumentalen. Bei dem zweiten Satze (Sit nomen Domini) folgt die Umarbeitung der alten Vorlage faſt Schritt vor Schritt, entfaltet das nur andeutend Ausgedrückte, kürzt das Weitſchweifige, giebt dem Verſchwommenen feſtere Umriſſe, der Melodie eine geſangreichere Haltung. Eine ſolche Durchbildung iſt ungemein belehrend. Der dritte (A solis ortu) ſchafft aus dem Solo einen fünfſtimmigen Chor, aber ſo durchaus abweichend, daß man in der Tonreihe, mit der jetzt die Oberſtimme den Geſang einleitet, nur noch ſo eben das alte halbmelodiſche Recitativ wieder erkennt. Auch bei dem vierten (Excelsus) verſchmähte er nicht, der Ahnung von Wahrheit, die in dem früheren Motive ſteckte, nachzugehen und ſie zu voller Klarheit auszudeuten. Aber er wußte excelsus jetzt anders auszudrücken, als durch einen himmelhohen Anfang:  ; er ſchwingt ſich erſt nach und nach auf und bleibt immer in ſangbarer Höhe. Den fünften Satz (Quis sicut Dominus), ein accompagnirtes Recitativ, hat er ſpäter ausgeſtaltet zu einem recitativiſchen Grave des Chores mit Orcheſter, und dadurch zum erſten Male eine Art des Tonſatzes eingeführt, die ihm eigenthümlich iſt und die er paſſenden Ortes immer mit ſo großer Wirkung anzubringen weiß. Der folgende muntere Geſang (Suscitans a terra) iſt wieder durch die ältere Melodie angeregt, aber im Einzelnen ganz anders. Der lebendige Baß »primo Organo solo con Violone & Contrabasso« gab ihm hier Gelegenheit auf der Orgel ſeine Künſte hören zu laſſen. Eine große Aehnlichkeit beſteht zwiſchen der früheren und ſpäteren Melodie des ſiebenten Satzes (Qui habitare facit), doch iſt mehreres gekürzt, und zur Gewinnung eines größeren Reichthums ſind neue Gedanken in die Begleitung geworfen. Den Schlußchor (Gloria) hat er abweichend geſetzt, hier vergaß er das frühere. Die Lobpreiſung der Dreieinigkeit wird nun durch ein feuriges tanzendes Vorſpiel eingeleitet, die Oberſtimme intonirt ein-

zeln, die vier andern Singſtimmen machen mit dem Vorſpiel der Inſtrumente Chorus während der herrſchende Sologeſang zwiſchen durch fliegt und darüber hin flattert. Stürmiſche Freude iſt der Grundzug. Welch ein Geiſt hier walte, wird man ahnen, wenn ich ſage, daß Händel aus dieſer Doxologie hernach im Joſua (1747) den Chor bildete, mit dem Israel die Mauern Jericho's niederſingt: »Glory to God, the strong cemented walls, the tott'ring tow'rs, the pond'rous ruin falls, Gelobt ſei Gott die ſtarken Wälle fallen!« Ganze Sätze ſind faſt unverändert in das Oratorium herübergenommen, beſonders diejenigen die ſich jedem einprägen werden der den Chor einmal gehört hat. Zu den Worten »sicut erat in principio« ergreift er das Motiv aus dem erſten Chore, rundet alſo das Ganze ab wie eine deutſche Cantate. Eine Compoſition von ſo großer Wirkung und ſtellenweiſe von ſo hohem Gehalte wußte er aus den ſechs vergilbten Halle'ſchen Blättern herauszuſchälen. Man thut hier einen Blick in ſeine Werkſtatt.

Nur die genannten Kirchenſätze ſind von denen, die er zu dieſer Zeit in Italien gemacht hat, erhalten. Man überzeugt ſich auch bald, daß ihre Zahl überhaupt nicht groß geweſen ſein kann. Der Grund hiervon ſcheint mir wichtig zu ſein. In beiden Bearbeitungen des Laudate läßt das muntere Muſiciren einen eigentlich kirchlichen Ton nur ſelten aufkommen. Nun waren zwar damals die Anſprüche an kirchliche Muſik nicht hoch, doch hatte Italien einen Canon von dem die inländiſchen Componiſten nicht abwichen. Das möglichſt genaue Eingehen hierauf mußte für Händel Pflicht ſein, wenn er durchdringen wollte, dennoch hielt er hier an ſeiner Weiſe wie an ſeiner Confeſſion feſt. Auf ihre Theater- und Kammermuſik ließ er ſich viel weiter ein, als auf ihre liturgiſchen Sätze; er fand in letzteren nicht die Fülle des Neuen und Lehrreichen, das ihm in der weltlichen und oratoriſchen Muſik begegnete. Er war aber nicht nach Italien gegangen um ſeine Gottesfurcht zu bethätigen, ſondern um in der Kunſt Neues zu lernen; alles andere war ihm Nebenſache. Als er nun in dies Land kam und auch im Fache der Kirchenmuſik ſeine Schwingen probirte, mußte er bald merken, daß die Italiener ihm darin ebenfalls einen gewiſſen Flug voraus waren. Aber gerade hier wollte er nicht nachfliegen, am allerwenigſten ſich, wie herkömm-

lich war, einem anerkannten Meiſter auf die Flügel ſetzen und dadurch leichter emporheben laſſen. Es war ihm im erſten Grade nie um den Erfolg, vielmehr um die Bethätigung der innern Kraft zu thun, daher kam es, daß er in allen Dingen er ſelber blieb. Einzelnes lernte er ſoviel er konnte und wo er zu lernen fand, aber im Ganzen wollte er nichts ſein als ein treuer Diener ſeines eignen Genius. Er wäre ja nicht der große Händel geworden, wenn er es hätte anders machen wollen. Nun brachte er die Kenntniß derjenigen Künſte, die beſonders in der Kirchenmuſik ihre Anwendung fanden, ſchon mit, dagegen bot ihm die übrige Muſik eine Fülle des Unbekannten das er begierig aufgriff. Allerdings ſteckte auch in der kirchlichen Tonkunſt noch etwas mehr, als er jetzt ſah, ſo daß er nach zwanzig Jahren und ſpäter, wie wir im folgenden Bande ſehen werden, eifrig darauf zurückkam; aber dies war der Art, daß es jeder Jüngling überſehen, und nur der faſſen wird, der in reife Jahre und durch den Sturm der Welt gegangen iſt. Die genannten italieniſchen Verſuche im Kirchenſatze entſtehen für beide Theile mit der Ueberzeugung, daß ſeine Töne hier nicht ihre wahre Heimath fanden. Denn wenn er hinter dem Vorhandenen zurückblieb, oder wenn er ſich plötzlich wie ein Adler aufſchwang, in dem letzten Gloria, beide Male entfernte er ſich von der Schar der Uebrigen und vom kirchlichen Canon. Man hatte vom Standpunkt der Kirchenmuſik aus auch wohl weniger gegen ſeine Schwächen, als gegen ſeine hohen Züge einzuwenden, weniger gegen ſeinen unfangbaren dünnen Centrapunkt, als gegen die übergewaltige Art Gloria zu rufen, denn wo ſollte das am Ende hinaus! Wir haben von dieſem allen einen redenden Beweis. Händel, obwohl er noch Jahre in Italien war, ließ es bei dieſen erſten Verſuchen bewenden, er der kein Feld unbebaut laſſen konnte das irgendwie ergiebig ſchien; und die römiſchen Freunde, als er zum zweiten Male mit reicheren Mitteln wieder kam, breiteten ihm nicht mehr liturgiſche Texte unter, ſondern Oratorien, Geſchichten und paſtorelogiſche Gemälde.

Die mancherlei Compoſitionen über weltliche Texte, welche Händel noch in dieſen Monaten zu Stande gebracht haben kann, laſſen ſich nicht nachweiſen, ſind auch mit den übrigen ihrer Gattung ſo verwachſen, daß wir ſie ohnehin zuſammen beſprechen müßten.

Einige andere lateinische Sätze, die Händel angeblich auch, und zwar ebenfalls in Italien gemacht haben soll, erfordern noch eine kleine Auseinandersetzung bevor wir weitergehen. Ich sagte eben, die besprochenen Psalmen erschöpften die Zahl seiner italienischen Kirchencompositionen, und wiederhole es hier. Neuere Schriftsteller haben ihm mehrere zugeschrieben, sogar einen Streit darüber erhoben. Es handelt sich hier namentlich um ein zweichöriges Magnificat, das Händel für sein Oratorium Israel in Aegypten (1738) vollständig ausgeschöpft hat. Er soll es nach H. Bishop's Vermuthung um 1707 in Rom gesetzt haben. Macfarren theilt uns mit, eine Handschrift des Magnificat, welche die Sacred Harmonic Society in London besitzt, sei überschrieben »Magnificat del Sig. Erba.« Nun behaupte ich, sagt er, die Ueberschrift solle nur andeuten, dieses Exemplar habe seiner Zeit einem Herrn Erba gehört. Herr Macfarren wird seine Behauptung nicht mit einem einzigen Beispiel belegen können; niemals hat »del« den Besitzer einer musikalischen Handschrift bezeichnet. Erba ist dadurch als Componist des Magnificat angegeben. Aber die Composition ist von Händel, sagt Macfarren weiter, denn erstens: Bishop vermuthet es; zweitens: ein Manuscript von Israel in Schelcher's Besitz hat alle Sätze, die aus dem Magnificat stammen, durch »Mag.« kenntlich gemacht; und schließlich, was die Hauptsache: das Werk ist augenscheinlich die Arbeit eines Meisters und Händel's frühesten Tonsätzen im Styl vollkommen gleich.*) Gegen diese Beweise, von denen auch nur der letzte etwas bedeuten könnte wenn er gegründet wäre, hat das Athenäum Widerspruch eingelegt, erinnernd daß zu Händel's Zeit ein italienischer Componist Namens Erba in Rom lebte; wir haben den Giganten stark in Verdacht, setzt der wohlbekannte Kritiker hinzu, daß er in seinem Reichthum sich berechtigt fühlte allerlei musikalisches Gut an sich zu ziehen.**)

*) Textbook to Israel in Egypt; with an analysis of the Oratorio, by G. A. Macfarren. London 1857. 4. p. IV: »... but, and by far the most important [evidence], is the intrinsic testimony of the work itself, which is the obvious production of a master, and if not so mature, is perfectly congenial in style with all the more earnest compositions of Handel with which we are acquainted.«

**) The Athenaeum No. 1526. London, April 1857. p. 462: »In truth,

Hierauf hat Herr Schölcher ſich in's Mittel gelegt und eine Auseinanderſetzung gegeben, die alle Zweifel beſeitigend Jedermann zufrieden ſtellen ſoll. In dem Magnificat erblickt er mit Macfarren eine Händel'ſche Compoſition, und ſetzt ihren Urſprung in die erſte italieniſche Zeit; die Entlehnung für Iſrael iſt ihm nur inſofern wichtig, als der außerordentliche Mann dadurch zeige, daß er auch unter ſeinen Jugendwerken einiges gefunden, was er würdig hielt dem mächtigſten Werke aus ſeiner reifen Zeit eingefügt zu werden.“[10]) Das Magnificat iſt gewiß von Händel, ſagt Schölcher weiterhin, denn es findet ſich in ſeiner eignen Handſchrift unter ſeinen Autographen im Buckingham Palaſt. Dieſe Thatſache, die an ſich richtig iſt, muß auch für Macfarren entſcheidend geweſen ſein, da er in einer neuen Vorrede des Textbuches zu Iſrael meint: den Beweis, daß die Compoſition wirklich von Händel ſei, verdanke die muſikaliſche Welt den Unterſuchungen des Hrn. Schölcher, deſſen Biographie reichliche Einzelheiten über den betreffenden Gegenſtand darbiete.“[11]) Eben auf dieſe Einzelheiten, die dem Athenäum das keineswegs zu beweiſen ſchienen was ſie beweiſen ſollten“[12]), müſſen wir uns nun etwas näher einlaſſen.

Herr Schölcher ſagt, Händel habe zu dem Magnificat ſehr dickes Papier genommen wie überhaupt zu aller ſeiner Muſik, die er in Italien niederſchrieb.“[13]) Das Papier iſt je nach den verſchiedenen Orten, wo Händel ſich aufhielt, ſo verſchieden, daß es hie und da

we suspect that the Saint was so rich as to feel himself entitled to steal from this side and from the other.“ Zum Schluſſe folgt die ſehr ſchöne Bemerkung: „We are satisfied that no investigation, however keen or close, will strip from the wings of the Shakspeare of music a single feather. The more he is searched the more will the superiority of Handel when creating to Handel when borrowing reveal itself.“

10) Life of Handel p. 24.

11) „For the collation of the transcript [in der Publ. der Sacred Harm. Society] with Handel's MS., and the proof thus affords of the work being Handel's composition, the musical world is indebted to the researches of M. Schoelcher, whose biography of the composer affords most copious particulars upon this interesting subject.“ Book of words, Preface.

12) The Athenæum Nr. 1541, Mai 27. p. 699. — Nr. 1549, Juli p. 69?

13) Life of Handel p. 121.

den Mangel chronologiſcher Angaben erſetzen kann, wie es mir auch ſchon vorhin (S. 159) hat müſſen eine Hypotheſe bauen heißen. Von dem Papier nun, welches Händel zum Magnificat gebraucht hat, findet man unter ſeiner in Italien geſchriebenen Muſik auch nicht ein einziges Blatt; dagegen iſt es dem Waſſerzeichen nach (in welchem die Buchſtaben I. V G charakteriſtiſch ſind) daſſelbe, das ihm faſt ohne Ausnahme zu ſeinen engliſchen Compoſitionen diente. In den Jahren gegen 1740 hat er auch an Format (Quart) und Stärke ganz daſſelbe Papier anderweitig benutzt, ſo unter andern zu der Inſtrumentalmuſik in demſelben Bande der königl. Sammlung in welchem das Magnificat ſteht. Einen weiteren Anhalt gewährt ſeine Handſchrift. Von dieſer giebt es ſechs Variationen: die früheſte deutſche; die italieniſche, die ſchönſte von allen; die engliſche von 1712—20; die italieniſch-engliſche von 1720 bis in die dreißiger Jahre; die flüchtige und zitternde bei gelähmten Gliedern vor und um 1740; und die ruhigere ſeines ſpäteren Alters. Was er bei völliger Erblindung ſchrieb, würde eine ſiebente Weiſe bilden. Das Magnificat gehört zu der fünften: hiernach hat er es in der Periode geſchrieben, als Körper und Geiſt unter der Laſt der Mißgeſchicke zeitweilig zuſammen brachen, etwa 1737 oder 38.

Herr Schölcher ſagt weiter: „Die letzten Blätter, auf denen man unzweifelhaft das Datum gefunden haben würde, ſind unglücklicherweiſe verloren gegangen.“ Man ſieht hieraus nicht genau wie viel in Händel's Handſchrift eigentlich fehlen ſoll; nach Macfarren's Verſicherung, der ſich ausdrücklich auf Schölcher beruft, wären es die drei letzten Sätze. Hiernach würden vorhanden ſein:

Ev. Luc I, V. 46. Magnificat anima mea — Meine Seele erhebet den Herrn.
V. 47. Et exultavit — Und mein Geiſt freuet ſich.
V. 48. Quia respexit humilitatem — Denn er hat die Niedrigkeit ſeiner M.
V. 49 u. 50. Quia fecit mihi magna — Denn er hat große Dinge an mir gethan.
V. 51. Fecit potentiam in brachio suo — Er übet Gewalt mit ſeinem Arm.
V. 52. Deposuit potentes de sede — Er ſtößet die Gewaltigen vom Stuhl.
V. 53. Esurientes implevit bonis — Die Hungrigen füllet er mit Gutem.

und fehlen würden:

V. 54. Suscepit Israel puerum suum — Er erhebt ſich Israels, ſeines
V. 55. Sicut locutus est — Wie er geredet hat unſern Vätern.
Schluß: die Doxologie.

Nun iſt wahr, die ſieben erſten Sätze ſtehen in dieſer Folge bei Händel, ſie füllen drei Quartbogen, zwölf Blätter; er hat die Bogen mit 1, 2, 3 bezeichnet. Den vierten Bogen, auf dem er weiter ſchrieb, ließ er unbezeichnet, daher hat man ihn ſpäter beim Einbinden nicht erkannt. Er ſteht nun vereinzelt, aber doch in demſelben Bande, ganz am Ende. Dieſer Bogen enthält auf der erſten Seite den Satz Suscepit Israel, und auf der zweiten den folgenden genau in der Geſtalt, wie er auf der nächſten Seite gedruckt iſt. Hiermit iſt der bibliſche Text des Magnificat, alſo das eigentliche Magnificat zu Ende, und Händel's Handſchrift ebenfalls. Den Schlußſatz aus der Doxologie hat er nicht mehr hinzugefügt, die drei letzten Blätter dieſes Bogens ſind leer gelaſſen. Der Schluß von Händel's Handſchrift des Magnificat iſt alſo nicht verloren gegangen, ſondern Händel hat mitten im neunten Satze, nachdem er ſich das Gerippe gemerkt hatte, abgebrochen. Die Muſik brachte er nach ſeiner Art haufenweiſe zwiſchen große Striche, ſchrieb aber am Schluß der einzelnen Tonſtücke die Zahl der Takte immer ſorgfältig daneben. In der Handſchrift ſucht man vergeblich nach Correcturen oder ſonſtigen Anzeichen eines Compoſitions-Entwurfes, dagegen finden ſich Schreibfehler, wie ſie bei einer flüchtigen Abſchrift erklärlich, bei der Skizze einer eignen Arbeit aber ganz unbegreiflich ſind. Nun frage ich jeden Muſiker, ob ein Componiſt ſo, wie das obige Beiſpiel geſchrieben iſt, eine Partitur anlegt und in dieſer Weiſe die Gedanken hineinzeichnet? und diejenigen welche mit Händel's Handſchriften vertraut ſind, frage ich, ob ſie aus ſeinen vielen Bänden und ſeinen vielen Umarbeitungen einen einzigen Fall anführen können, wo er es ſo gemacht hat?

Nach Erledigung dieſer äußeren Dinge kommen wir an den „inneren" Beweis für den Händel'ſchen Urſprung des Magnificat, den Hr. Mayſarren aus dem Werke ſelber gezogen hat. Es iſt allerdings etwas Schönes um gegründete innere Beweiſe. Wer ſie findet wird ſich für die mühſamſten Unterſuchungen belohnt halten, und ich muß geſtehen, daß ich ein großer Freund von ſolchen inneren Beweiſen bin; auch im vorliegenden Falle. Nun verſichere ich, und mache mich anheiſchig es unwiderleglich zu beweiſen, daß zwiſchen dem Magnificat und den ſämmtlichen Händel'ſchen Compoſitionen bis 1712

nicht die geringste Aehnlichkeit, geschweige denn eine völlige Gleichförmigkeit stattfindet. Erst vom Utrechter TeDeum an (1713) finden sich in seinen Psalmen und Oratorien verwandte Züge, doch ist die Gestaltung immer eine mehr oder weniger abweichende. Man darf deßhalb auch nicht die Vermuthung wagen, Händel könne das Magnificat kurz vor Israel componirt und dann dorthin verpflanzt haben, wie er es mit einigen italienischen Duetten beim Messias machte. Daß die Tongedanken des Magnificat in ihm einen starken Wiederhall fanden, beweist seine Umbildung; aber der Styl dieses Tonwerkes ist nicht im entferntesten der Händel'sche Styl, weder in seiner früheren noch in seiner späteren Zeit. Hätte Händel aber gar schon in den Jahren 1707—10, auf seiner ersten italienischen Wanderung kirchliche Tonsätze in solcher Gestalt schaffen können oder wollen, so kann sich jeder überzeugt halten, daß er nie wieder aus Italien herausgekommen wäre: so völlig italienisch ist das Magnificat. Wer ist denn nun Erba?

Nach Schölcher soll in den Handbüchern von Fétis und Oberen nur stehen, daß Erba ein Violinspieler gewesen, dem es 1736 in den Sinn kam, zehn Violinsonaten als op. 1 in die Welt zu geben; „ob der gelehrte Kritiker des Athenäum" noch weiter über ihn unterrichtet sei, wisse er nicht.[14]) Dieser Erba war „ein römischer Tonkünstler und Violinist", hieß Giorgio mit Vornamen und ließ die „X Sonate da Camera a Violino solo e Basso" um 1736 bei Witvogel in Amsterdam stechen[15]), das ist alles was wir von ihm wissen; das Magnificat hat er nicht gemacht. Es giebt aber noch einen älteren Dionigi Erba, über den unser Gerber nach La Borde sagt: „ein berühmter Meister und Komponist aus Mailand, lebte um das Jahr 1690. Seine Werke schätzte man damals den Kompositionen der größten Meister gleich. Auch forderte man ihn bey wichtigen und feyerlichen Vorfällen, zum öftern auf, einen Theil der dazu nöthigen Kompositionen zu übernehmen."[16]) Wie wohlbegründet diese Nachricht

14) Life of Handel p. 499.

15) G. L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Leipzig 1790. 2 Bde. I. 383.

16) La Borde, Essai sur la Musique. Paris 1780. 4 Bände in 4. III. liv. 5, cap. 4. Gerber, Lexicon I. 383. Wie ich soeben sehe, ist diese Notiz

iſt, ſehen wir aus dem Quadrio, mit deſſen Hülfe ich dieſelbe genauer faſſen kann. Erba muß ein ſehr vornehmer Mann geweſen ſein, Quadrio nennt ihn Don Erba. 1694 half er in Mailand den Arien componiren, dabei machte er die Recitative des zweiten Acts und verſchiedene Arien; das übrige ſetzte Carlo Valtellina. Im folgenden Jahre war es bei der Oper Antemio in Novara ähnlich; diesmal ſetzte Erba den zweiten Act ganz allein, während A. Veſozzi den erſten, und G. Battiſtini, der Capellmeiſter in Novara, den letzten hatte.[17]) Sein hoher Stand läßt es als gewiß erſcheinen, daß er niemals ein muſikaliſches Amt bekleidet hat, und erklärt auch warum ſo wenig Einzelnes aus ſeinem Leben im Andenken der Muſiker haftete. Er ſtammte aus einem mailändiſchen Fürſtenhauſe. Wahrſcheinlich war der Cardinal Benedette Erba in Mailand, unter dem Namen Timalbo Ehrenmitglied der Arkadier[18]), ein jüngerer Bruder; den Beinamen Odescalchi führte das Geſchlecht ſeit 1714, wo ihm das Erbe eines Onkels, des am 7. Sept. 1713 verſtorbenen

aus dem Gerber durch Hrn. G. Engel auch ſchon in das Athenäum übergegangen; I. Nr. 1543, Mai '57 p. 669.

17) »Molti furono quelli, che a mettere in Musica *l'Arione* recitato in Milano nel 1694, per lo compimento degli Anni di Leopoldo I., fecero prova del lor valore. E i Recitativi degli Atti, Primo, e Terzo, furono posti in Musica da *Carlo Valtellina*; quelli del secondo Atto furono posti in Musica da Don *Dionigi Erba*. Le Ariette poi furono messe in Musica, quali da uno, e quali da un altro de' più valenti Maestri di Musica, che fiorissero allora, che furono oltre ai detti due Valtellina, ed Erba, Carlo Ambrogio Lonati, Gio. Ferrari, il Canonico Cupetto, il Castelli, il Landriani, il Polaroli, il Brevi, lo Scaccabarozzo, il Salomboni, lo Scarlatti, il Garibaldi, il Mazza, l'Orlo, il Vinnova, il Grillino, il Bramantino, il Colardino, il Ballarotti, il Ghielmino, il Monza, il Legnani, il Boschi, il Barbieri, il Torelli, il Bizatti, e il Montelli. *L'Antemio* dello Stello Ville recitato in Novara nel 1695, fu posto in Musica da Diversi: e *Alessandro Besozzi* pose in Musica l'Atto Primo; il sopralodato *Donigi Erba* pose in Musica l'Atto Secondo, e *Giacomo Battistini*, Maestro di Capella della Catedrale di Novara, mise in Musica l'Atto Terzo.« Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia. III. 2 p. 346—47.

18) »*Monsignor Benedetto Erba* Milanese, Referendario d'ambe le Segnature. Poi Arcivescovo di Tessalonica, e Nunzio in Polonia. Ora Cardinale, e Arcivescovo di Milano col cognome Odescalchi, e Arcade Acrimanto, Timalbo.« Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI. 444.

Herzogs Livio Odescalchi zufiel. Dionigi lebte wohl nicht mehr, als sein Bruder Cardinal wurde, sonst würde er sicherlich mit in die Schöpferakademie gekommen sein. Ich denke mir ihn als einen freien Geistlichen, als einen Domherren zu Mailand; das würde die Bezeichnung des Componisten als »Rd.« (Reverend, Ehrwürden), die wir bei der genannten englischen Abschrift finden, auffallend bestätigen. Das Magnificat ist zweichörig, und eben in dem prachtvollen Riesendom zu Mailand waren Vorkehrungen getroffen, hauptsächlich durch zwei große, einander gegenüberstehende Orgeln, daß die alte mehrchörige Kirchenmusik hier viel länger im Gebrauch bleiben konnte, als im übrigen Italien. Man übertrug diese Weise sogar auf ganze Oratorien, die noch zu Burney's Zeit hier an Festtagen doppelchörig aufgeführt wurden.[19]) Die Anlage von Erba's Magnificat, die für jeden anderen Ort nichts als eine altertümliche Curiosität gewesen wäre, erklärt sich daraus ganz natürlich. Was ich schon an weiteren Nachrichten über die Familie Erba in Händen habe, halte ich zurück bis noch mehreres von Dionigi zu Tage kommt, namentlich der factische Beweis für seine Urheberschaft des Magnificat; denn so wenig man ihm dieses Werk nach dem Beigebrachten noch länger abstreiten kann, wird doch jeder bei der einmal aufgeregten Streitfrage die klare Gewißheit sehen wollen. Don Erba verdient auch schon an sich einige Aufmerksamkeit; er war ein Marcello, ein Astorga seiner Zeit, und wahrlich ein bedeutender Meister. Ueber seine Kunst wird im folgenden Bande, wo die Umbildung seines Magnificat für das Oratorium Jerael zur Sprache kommt, mehr zu sagen sein.

„War das Magnificat von einem Erba", sagt Schölcher schließlich, „so ist gewiß, daß der Autor des Jerael das Recht, welches Riesen sich anmaßen indem sie die armen kleinen Leute plündern, etwas mißbraucht haben würde."[20]) Wie nun? müssen denn Händel's

19) Carl Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Uebersetzt von Eschenburg und Bode. Hamburg 1772—73. 3 Bde. I, 53.

20) Life of Handel p. 125. Bald darauf (im Morning Advertiser vom 6. Juni '51) ist Hr. Schölcher noch weiter gegangen. In der festen Voraussetzung, daß Handel das Magnificat componirte, nennt er ihn unritterlich (dishonest), wenn er es als die Arbeit eines Fremden sich im Israel angeeignet hatte. Wieder soll das heißen?

Vertheidiger wider Willen seine ärgsten Ankläger werden? Kann einem Künstler Schimpflicheres nachgesagt werden, als dies, daß er sich auf Kosten seiner Genossen unrechtmäßig zu bereichern sucht? — Wäre man bei der ganzen Frage ausgegangen von der Untersuchung wie Händel das Magnificat für Israel und Susanna ausbeutete, so würde sich zwar, unabhängig von allen äußeren Beweisen, herausgestellt haben, daß er das Werk nicht gesetzt hat, aber auch sein Verhältniß zu demselben in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Bei dieser Umschmelzung kommen in rein geistiger wie in musikalischer Beziehung Dinge zu Tage, die von Grund aus neu und so völlig überwältigend sind, daß ein Beobachter Mühe hat sich bei der Untersuchung das nöthige Gleichmaaß zu bewahren. Das was er Note für Note beibehielt, und das andere was er in ungeahnter Weise gänzlich neu gestaltete, alles ist sein eigen geworden. Wie groß Händel ist und welche überragende Stellung er den andern Tonkünstlern gegenüber einnimmt, wird durch solche Arbeiten erst recht handgreiflich. Bei genügender Einsicht in das hier vorliegende Verhältniß kann der Gedanke an Beraubung garnicht aufkommen, und nicht minder gewiß ist, daß es nicht Uebermuth war, was ihn zu solcher Umarbeitung trieb. Es war der Drang seiner künstlerischen Natur, Tongedanken die er in halber Gestaltung und, was damit gewöhnlich zusammenhängt, auf einem ihnen fremden Gebiete liegen sah, nicht untergehen zu lassen. Daß er sogleich erkannte wo sie hin gehörten, daß sie ihm nun ohne weiteres in vollkommener Gestalt und als Verkündiger großer Begebenheiten verstanden, das ist das Unbegreifliche dabei. Hier wirkte sein Geist wie eine Naturgewalt, die alle berechnende Ueberlegung weit hinter sich läßt. Diese Arbeiten bilden das kunsthistorische Maaß für Händel's Genius, den Pfad der uns von den Tonkünstlern seiner Zeit und Vorzeit am nächsten und sichersten zu ihm hinaufführt. Man kann bemerken, wie die Tonkunst bei voller Breite ihrer Entwicklung zuletzt auf die Händel'sche Läuterung, auf diese geistige Verklärung des Klanglebens hindrängt, ganz ähnlich wie die Geschichte des Drama auf Shakspeare. Und wenn Händel aus Kirchen- Instrumental- und Kammerstücken, eignen und fremden, Oratorien baute, was that er denn anderes als was Shakspeare that, wenn dieser aus Novellen Schau-

ſpielen Chroniken und Liedern ſeine Dramen geſtaltete? Zum Ruhme des größten Dramatikers ſind eigens über dieſen Gegenſtand viele Bücher geſchrieben und viele alte Stücke bloß ſolcher Umbildung wegen wieder hervorgezogen; zum Ruhme des größten Muſikers empfinden die Biographen Angſt vor dem „Plagiat“ und möchten lieber gar die Thatſachen wegſophiſticiren! Die Quellen zu Händel ſind nicht minder zahlreich und vollſtrömend als die zu Shakſpeare, und einmal mit Verſtand gewürdigt, werden ſie hoffentlich nicht minder feſte Bauſteine ſeines Ruhmes ſein.

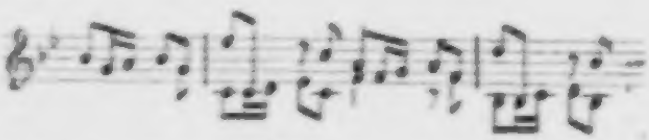
Für das Einzelne dieſer Unterſuchungen iſt hier der Ort nicht, auch habe ich das Material noch nicht in rechter Fülle beiſammen; der Gegenſtand gehört zu den wichtigſten der ganzen Muſikgeſchichte und iſt ſehr ſchwierig. Hier kann ich einen verzeihlichen Wunſch nicht unterdrücken. Herr Schölcher hat an die Sammlung Händelſcher Werke und Lebensnachrichten einen Aufwand von Zeit und Geld geſetzt, wie bis dahin kein Muſiker, Burney vielleicht ausgenommen. Was dabei Werthvolles zu Tage gekommen iſt, hat wohl am meiſten auf meine Dankbarkeit Anſpruch, da es meinen Arbeiten zunächſt förderlich ſein wird. Weil Hr. Schölcher Dilettant iſt, d. h. ein Kunſtfreund der die Muſik weder in Partituren noch als einfachen harmoniſchen Satz lieſt, ſondern deſſen einziges Organ der Muſikkenntniß das Ohr iſt, ſo wünſchte ich eben, er möchte ſich der Grenzen die damit geſetzt ſind bewußt geworden ſein, da ſie doch nur zum Schaden ſeiner ſelbſt und der Sache überſchritten werden konnten. Die Muſik iſt eine gar eigne Wiſſenſchaft, wie mancher Dilettant ſchon hat ſich an ihr die Finger verbrannt! Keineswegs ſtimme ich denjenigen Muſikern bei, welche die Muſik als Kleſtergut anſehen, die Dilettanten zu Laien machen und ihnen alles Mitſprechen unterſagen möchten. Der verehrte Gervinus, dem ich ſo viele Belehrung verdanke und deſſen herrliche Einſicht in das Grundweſen der Händelſchen Muſik für mich bei vereinſamten Unterſuchungen ermuthigender geweſen iſt, als das Verhalten meiner ſämmtlichen muſikaliſchen Freunde, will auch nur Dilettant ſein. Wie alle Tonkunſt, die in der Reinheit ihrer Klanges daſteht, für Alle iſt, ſo iſt auch die Tonwiſſenſchaft für Alle ſoweit ſie in allgemein geiſtige Begriffe ausgeht. Daß der Kreis deſſen, was unter ſolche Be-

griffe gehört, zur Zeit noch so sehr beschränkt ist, verschuldet der überaus unvollkommene Zustand dieser Wissenschaft. Dieser Kreis wird sich erweitern, wenn erst die musikalischen Quellen mehr als jetzt ihren Gehalt hergegeben haben und die Handwerksbezeichnungen allgemein verständlichen Ausdrücken gewichen sind. Doch, wer die Musik aus den eigentlichen Quellen, aus den Originalen der Meister beschreiben will, muß unter allen Umständen eine fachmäßige Bildung mitbringen. Was würden die Philologen sagen, wenn Jemand alte Inschriften entziffern wollte deren Sprache er nicht versteht? Es ist derselbe Fall. Daher bitte ich Hrn. Schölcher, der Sache einen Dienst zu erweisen und auf Fragen dieser Art sich nicht weiter einzulassen. Mögen in seinen Klagen über das in Händel's Leben bisher Verkehrte und Versäumte möchte er sonst beim Ausreuten alter Irrthümer neue pflanzen die viel schädlicher wären; denn nur die ungegründeten Behauptungen derjenigen Schriftsteller sind gefährlich, die sich auf ihre quellenmäßige Forschung berufen.

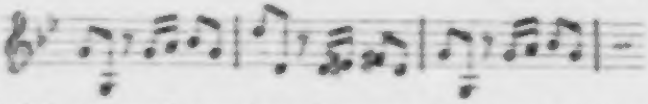
Unter Händel's Handschriften finden sich noch einige lateinische Sätze, die Schölcher ihm deßhalb ebenfalls zuschreibt. Man erkennt hier weit leichter den bloßen Abschreiber, als bei dem Magnificat. Die beiden Stücke Gloria in excelsis Deo und Kyrie eleison gehören zusammen. Hier sieht man recht deutlich, daß es Händel nur um die Tongedanken zu thun war; er hat die Musik mehr ausgezogen als abgeschrieben. Bei dem zweiten und dritten Satze ließ er den Text ganz fort, auch den Grundbaß wo er nur Wiederholung war. Alles was sich beim Lesen der skizzirten Stimmen hinzu denken ließ, wurde der Zeitersparniß halber übergangen, hie und da steht ein a für Amen, u. s. w. Bei dem Kyrie sind die Instrumente maßenhaft auf ein einziges System gebracht, die Bässe sind zusammen gezogen, alles ist auf dem kleinsten Raum vereinigt. Der Schluß ist ebenfalls nur soweit angegeben, daß ein Kunstverständiger hier das Vorhandensein einer vollen kirchlichen Coda bemerken konnte. Als Compositionsentwurf wäre dieses alles so ungeschickt wie möglich angelegt. Es ist die eilige Copie eines Mannes der viel Uebersicht und wenig Zeit hatte. Was Händel auszog, besteht ausschließlich aus Chören. Es werden Bruchstücke einer Messe sein, und ihr Urheber wird sich auch noch finden lassen, wenn man erst danach sucht. Mehreres davon

verwandte Händel in der Wahl des Hercules (1750) zu dem Chor »Virtue will place thee.« Das hier benutzte Motiv, mit dem das Beispiel sowohl im Gloria als im Hercules anhebt, ist einem Grundgedanken in der Arie aus Agrippina »La mia sorte fortunata« auffallend ähnlich:

Agrippina:

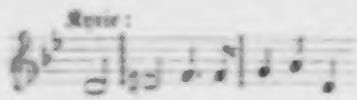


Gloria und Hercules:

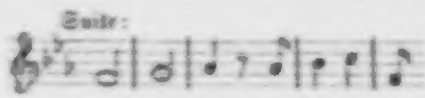


besonders deutlich in der Behandlung Verwandtschaft; vielleicht war es dies, was Händel zuerst auf den fremden lateinischen Satz aufmerksam machte. Nur in den mitgetheilten drei Anfangstakten kommt das Beispiel des Gloria mit dem im Hercules völlig überein, dann aber wird hier alles breiter und lebendiger. Das Thema einer Fuge im Kyrie ist dem des Allegro in der 7. Claviersuite so ziemlich gleich:

Kyrie:



Suite:



doch ist die weitere Gestaltung ganz abweichend, auch an Entlehnung hier ebenso wenig als in dem vorhergehenden Beispiel zu denken, weil die Suite schon 1720 gedruckt wurde, obige Abschrift aber vielleicht erst einige Jahre nach der des Magnificat angefertigt ist.

In dieselbe Zeit gehört noch die Motette »Intret in conspectu tuo.« Händel selber hat darüber geschrieben »Motetto a 6 voci per ogni Tempo ex F 79. Del E. D. Giovanni Legrenzi«, also den Componisten mit Namen und Vornamen überliefert. Trotzdem soll auch dieser Tonsatz von Händel sein! Legrenzi war als Componist und als Lehrer hochberühmt. Seine Wirksamkeit fällt in die Jahre 1650—90, zuletzt war er Capellmeister am St. Marcus in Venedig; außer vielen kunstreichen Kirchenstücken setzte er auch mehreres für Instrumente und 16 Opern. In seinen Tonsätzen ist eine tiefe Melodik und viele sprachliche Gewalt. Seine Gedanken wurden nicht selten von Andern bearbeitet, wir haben z. B. eine Orgelfuge

von Bach »Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ab J. S. Bach.« Das Anfangsthema obiger Motette kam dem Händel im Samson zu den Worten »to thy dark servant« trefflich zu statten. Die Art wie ihm hier aus Legrenzi's Fugenthema zuerst eine ganz neue Fuge und im Verlaufe derselben eine prachtvolle überragende Chormelodie hervorwächst, ist mustergültig für Händel's Schaffen überhaupt. Seine eigne Gedanken, so lange sie noch unerschöpft, noch mangelhaft gestaltet waren, unterlagen derselben Umbildung, die er denen anderer Tonmeister angedeihen ließ. Was er angriff, wurde sein eigen. Man kann in seinen Werken fremde Quellen nachweisen, aber keine fremde Gedanken. Ohne eine wirkliche geistige Uebermacht würde auch das größte musikalische Geschick ihn dazu nicht befähigt haben. Auf solche Weise hat er seine Entlehnung fremden Gutes gerechtfertigt, zugleich auch die betreffenden Meister und damit wesentlich die ganze Musikgeschichte vor ihm mit einer Schärfe und Gerechtigkeit beurtheilt, von der man heutzutage wohl weit entfernt sein muß, da für diese große That Händel's sogar das Verständniß fehlt.

Ist es mir gelungen, Hrn. Schölcher über Händel's angebliche Plagiate völlig zu beruhigen, was ich hoffe, so wird derselbe sich um so leichter überzeugen, daß ich nur sagte was die Sache verlangt. Von seiner Liebe für eben diese Sache, für Händel's Muse, verspreche ich mir solches ohnehin. Die Rede von dem Plagiat ist auch erst von den Musikern aufgebracht, die sich gestehen mußten, daß sie selber bei derartigen Entlehnungen immer das Gefühl des Diebstahls haben würden. Zu Händel's Zeit herrschten darüber eben keine sehr hohe, aber auch keine verkehrte Ansichten. Der Satz war da und derüber, sagt Hawkins einmal, aber die Kenner merkten es nicht und nahmen ihn für eine Originalcomposition.

3. Florenz. Juli 1707 — Januar 1708.

Händel wird Rom in der Zeit verlassen haben wo der Aufenthalt in dieser Stadt eben nicht zu den Annehmlichkeiten des Lebens gehört. Dann würde die Oper Rodrigo, welche er in Florenz setzte, in diesen Herbst fallen.

Rodrigo. 1707.

Von Händel's Handſchrift iſt nur der mittlere Act ganz erhalten, der erſte und der letzte haben Lücken, und ein Datum findet ſich nirgends. Auf die genannte Zeit leitet uns ſowohl das was Mainwaring berichtet, als auch die Unterſuchung des Originals. Händel machte ſeinen erſten Verſuch im italieniſchen Muſikdrama an einem Orte, der ſich rühmen konnte die früheſte Pflegeſtätte dramatiſcher Tonkunſt geweſen zu ſein und wo wirklich die erſten Opern zur Aufführung gekommen waren; durch mehrere Cantaten hatte er ſich den Weg dazu ſchon etwas geebnet. Uebrigens war in Florenz das Aufkommen dadurch erleichtert, daß ſich hier keine der venetianiſchen römiſchen und neapolitaniſchen ebenbürtige Tonſchule befand. Weil man hier von ſeiner Befähigung zur dramatiſchen Compoſition keine geringe Vorſtellungen hatte, ſah man der neuen Oper mit großer Neugierde und Ungeduld entgegen. Händel ließ ſich ſchon aus Ehrgefühl auf die Probe ein, obwohl er merkte, wie Mainwaring wahrſcheinlich nach Händel's eignem Geſtändniß berichtet[21]), daß er dabei für diesmal noch etwas zu kurz kommen und aus Ungeübtheit in der italieniſchen Auffaſſungs- und Setzart ſeine Kräfte nicht im vollen Glanze zeigen werde. Das Werk beſtätigt dieſes Urtheil, obwohl es reich iſt an ſchönen melodiſchen Zügen und den lebendigen Eifer ſpiegelt, mit dem er es angriff. Auch iſt es durchweg für Geſang geſetzt, aber mehr in Rückſicht auf die dabei betheiligten Kräfte, als im allgemeinen Sinne; möglichſt genau für den einzelnen Sänger zu ſchreiben, war für Händel der Weg zum wahren Geſange, der beides in ſich vereinigt. Mehrere dieſer Melodien müſſen zu ihrer Zeit ſchnell populär geworden ſein. Eine derſelben (Dolce Amor che mi consola) hat er bald darauf in die Cantate »Tu fedel« zu einem andern Texte (Se licori Filli) aufgenommen, und zum dritten Male im Paſtor fido (1712) als Lied der Eurilla (Di goder). Es ſind Tanzmelodien, hinter denen die damalige Zeit eifrig her war, die aber andern Componiſten ſelten in dieſer Friſche gelangen. Für Händel's geſunde muſikaliſche Natur iſt es charakteriſtiſch, daß er auf dieſem Felde die köſtlichſten Weiſen fand, während doch ſeine Muſik

21) Memoirs p. 49.

zu komiſchen Texten ſo wenig zu bedeuten hat. Eine dieſer Arien ſchaukelt ſich im Wechſel des ⁶/₈- und ⁹/₈-Taktes. In der Agrippina werden wir von allem, was hier bemerkenswerthes aufſtößt, deutlichere Beiſpiele finden, deren eingehendere Beſprechung daher eine weitere Unterſuchung des Rodrigo überflüſſig macht. Mehrere Stücke im Rodrigo ſind alte Hamburger Bekannte. So iſt die originelle Baßbegleitung in der Arie aus Almira „Quillt ihr überhäufte Zähren" einen Ton höher zu »Somni Dei« wieder verwandt; »Pugneran con noi le stelle« iſt faſt ganz „Ob der Mund wie Plutons Rachen", ebendaher, eins ſeiner Lieblingsthemen, das er bedeutend weiter umgebildet ſodann in der großen Cantate Apollo e Dafne zu den Worten »Spezza l'arco e getta l'armi«, und endlich viertens und am paſſendſten in der Oper Rinaldo (Abruggio avampo e fremo) wieder gebrauchte. Von dem Recitativ hat Händel einmal eine Seite mit Accorden bezeichnet, alſo angegeben wie er es begleitet zu haben wünſchte, was unſeren Harmoniſirungen zum Anhalt dienen kann. Die ziemlich langen Recitative machten den Rodrigo zu einer echten Hofoper.

Die Aufnahme war eine äußerſt günſtige und für Händel gewinnbringende. Die Zuhörerſchaft ſchenkte dem Componiſten reichen Beifall, der Fürſt hundert Sequinen nebſt einem ſilbernen Service, und die erſte Sängerin ſogar ihre Liebe. Alles nach Mainwaring.[22]) Von dem Liebesroman, den dieſer mit Rodrigo in Verbindung gebracht hat, läßt ſich die hiſtoriſche Unterlage nicht mehr erkennen. Die junge Sängerin, welche im Rodrigo die Hauptparthie gab, nämlich den Helden ſelbſt, hieß Vittoria; Händel's Muſik ſagte ſo völlig ihrem heroiſchen feurigen Weſen zu, daß ſie im folgenden Jahre ſogar nach Venedig ging um dort in ſeiner Agrippina zu ſingen. „Das Frauenzimmer war ſchön", fügt Mainwaring hinzu, „und hatte eine ziemliche Zeit bei Sr. königl. Hoheit in beſonderer Gunſt geſtanden. Allein wegen der natürlichen Beunruhigung gewiſſer Herzen wußte ſie ſich ſo wenig auf ihre Erhebung, daß ſie ſich entſchloß einer andern Perſon ihre Zuneigung zu ſchenken. Händel's Jugend und gute Geſtalt, in Verbindung mit ſeinem Ruhm und ſeinen muſi-

22) Memoirs p. 50.

kaliſchen Fähigkeiten, hatte Eindruck auf ihr Herz gemacht. Ob ſie nun gleich die Kunſt beſaß, ihre Neigung vor der Hand zu verbergen, ſtand es doch vielleicht nicht in ihren Kräften, und ſicherlich nicht in ihrem Vorſatz, dieſelbe zu unterdrücken.“ Und ſpäter: „Unter den vornehmſten Sängern [im Händel's Agrippina zu Venedig] befand ſich die berühmte Vittoria, welche kurz vor ſeiner Abreiſe nach Venedig vom Großherzoge Urlaub erhalten hatte um in einem der dortigen Opernhäuſer mitzuſingen. Bei der Agrippina verliehen ihre Neigungen ihren Talenten einen neuen Glanz. Händel erſchien faſt ſo groß und majeſtätiſch als Apoll; und ſehr fern lag es den Abſichten dieſer Dame, ſo grauſam und eigenſinnig zu ſein als Daphne.“[23]) So erzählt unſer Gewährsmann in der galanten Sprache ſeiner Zeit. Der Vergleich mit Apoll würde hier nur dann zutreffen, wenn Händel hinter der Vittoria mit demſelben Eifer her geweſen wäre, als nach der Fabel Apoll hinter der Daphne, was aber Mainwaring's Berichten zufolge keineswegs der Fall war. Niemand außer Mainwaring hat von dieſem Verhältniſſe etwas erzählt, obwohl das Leben der Sängerin ſehr bekannt wurde; für ein aufgeputztes Mährchen mag ich die Geſchichte nicht ausgeben, da ſie ſo ganz dem Charakter der Vittoria entſpricht. Mainwaring und alle, die ſeine Nachricht ausſchrieben und breittraten, ſcheinen aber niemals daran gedacht zu haben, daß hier dieſelbe Sängerin gemeint iſt, die ſpäter unter dem Namen La Teſi als eine der größten ihres Jahrhunderts gefeiert wurde. Ihre ſonſtigen Lebensumſtände werden die Begebenheit mit Händel etwas mehr in's Licht heben.

Vittoria Teſi (1690—1775) gehörte in Florenz zu Hauſe. Bei Händel's Anweſenheit ſtand ſie noch in erſter Jugend, denn ſie war um's Jahr 1690 geboren. Ihr erſter Lehrer im Geſange war der dortige Capellmeiſter Francesco Redi, einer der bedeutendſten Sänger ſeiner Zeit. Seine um 1706 in Florenz angelegte Singſchule erhob ſich durch ſeine Kunſt und ſeine Einſichten bald zu einer der angeſehenſten und berühmteſten in ganz Italien.[24]) Händel ſaß hier recht an der Quelle; wir begreifen nun erſt, warum er ſich ſtill

23) Memoirs p. 50—51 u. 53—54.
24) Gerber, Lexicon der Tonkünſtler II, 247.

eine zeitlang in Florenz feſtſetzte. Die Vittoria ſtudirte noch in reiſeren Jahren bei andern namhaften Lehrmeiſtern weiter, bei Campeggi und darauf bei Bernacchi, deren Singſchulen in Bologna, doch erſt nach 1720, blühten. „Aber ob ſie gleich auf ſolche Art das Geſangſtudium nicht vernachläſſigte; ſo trieb ſie doch ihr natürlicher Hang insbeſondere zur Uebung in der Action an. Im Jahr 1719 wurde ſie zuerſt in Deutſchland bekannt, als ſie zu Dresden bey Gelegenheit des Kurprinzlichen Beylagers in den Opern ſang. Im Jahr 1725 ſang ſie wiederum auf dem Königl. Theater zu Neapel. Nach der Zeit kam ſie um das Jahr 1748 nach Wien, wo ſie noch im Jahr 1772 lebte, nachdem ſie ſchon lange das Theater verlaſſen hatte. Doch hat ſie dieſe Zeit nicht müßig verlebt; indem ſie mehrere junge Sängerinnen, ſowohl im Singen als im Agiren unterrichtet hat. Die vornehmſten darunter ſind die Tauberin, und die de Amici. Im Jahr 1769 hatte ſie noch die Ehre, von dem Könige von Dänemark mit dem Ordenskreuze der Treue und Beſtändigkeit beſchenkt zu werden.“[25]) Nach Dresden kam ſie mit Antonio Lotti und deſſen Frau aus Venedig, wo ſie noch zu Anfang des Jahres 1719 in der Oper Lamano von A. Ang. Gaſparini, einem Schüler Lotti's, mitwirkte.[26]) Auch Händel war um dieſe Zeit in Dresden und muß ſie dort wieder geſehen haben; ob die Teſi, als er hier den Scneſino für London engagirte, Luſt hatte mitzugehen, ob Händel ihr Vorſchläge dieſerhalb machte, wird nirgends geſagt. Ihre Fähigkeiten waren jetzt in voller Blüthe. Quanz hörte ſie hier und bald darauf zu Neapel und ſagt von ihr: „Die Teſi war von der Natur mit einer männlich ſtarken Contraltſtimme begabet. Im Jahre 1719 zu Dresden ſang ſie mehrentheils ſolche Arien, als man für Baßiſten zu ſetzen pfleget. Itzo aber hatte ſie, über das Prächtige und Ernſthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war außerordentlich weitläuftig. Hoch oder tief zu ſingen, machte ihr beides keine Mühe. Viele Paſſagen waren eben nicht ihr Werk. Durch die Action aber die Zuſchauer einzunehmen, ſchien ſie geboren zu ſein; abſonderlich in Mannsrollen, als welche ſie, zu ihrem Vortheile,

25) Gerber, Lexicon der Tonkünſtler II, 639 – 40.
26) Burney, History IV, 539.

faſt am natürlichſten ausführte.“[27]) Was Händel für ſie geſetzt hat, beſonders der ganze Part der Agrippina, bildet die beſten Belege zu dieſer Beſchreibung; wir ſehen alſo wie ſehr ihre Kunſt ihm zuſagte und wie völlig er darauf einging. Es war eine überaus merkwürdige Perſon, von ſolcher Fülle und Kraft des Lebens, daß nicht ſelten alles drunter und drüber ging. Den Zug, ſie habe wegen der natürlichen Beunruhigung gewiſſer Herzen, wie Mainwaring ſich etwas undeutlich ausdrückt (womit er aber nur die Gemahlin Ferdinand's III., Violanta Beatrice, im Sinne haben kann), dem Großherzoge ihre Gunſt entzogen und ſich einer andern Perſon zugewandt, verſteht man erſt recht aus einer Geſchichte die Burney 1772 in Wien hörte. „Die groſſe Sängerinn Teſi, welche vor ungefehr funfzig Jahren ſehr berühmt war, lebt hier noch. Sie iſt itzt über achtzig, hat aber das Theater ſchon längſt verlaſſen. Sie hat in ihrer Jugend ſehr munter gelebt, bey dem allen aber ſteht ſie itzt ſehr in Gnaden bey der Kayſerin-Königin [Maria Thereſia]. Ihre Geſchichte iſt gewiſſermaaſſen ſonderbar. Sie lebte in gewiſſen Verbindungen mit einem Grafen, einem Herrn von ſehr vornehmen Stande, deſſen Liebe zu einem ſolchen Grade anwuchs, daß er ſich entſchloß, ſie zu heyrathen: ein Entſchluß der hier zu Lande einer Perſon von hoher Geburt viel mehr koſtet zu faſſen, als in England; ſie that ihr Beſtes, ihn davon abzubringen; ſtellte ihm alle die üblen Folgen einer ſolchen Verbindung vor; allein er wollte keine Vernunft hören, noch eine abſchlägige Antwort annehmen. Da ſie fand, daß alle ihre Vorſtellungen vergebens wären, verließ ſie ihn eines Morgens, ging in eine Gaſſe in der Nachbarſchaft, und wendete ſich an einen armen Beckerknecht, und ſagte, ſie wollte ihm funfzig Dukaten geben, wenn er ſie heyrathete, nicht in der Abſicht, daß ſie als Mann und Frau mit einander zu leben hätten; ſondern weil ſie ſonſt andre Urſachen dazu hätte. Der arme Menſch ließ ſichs gerne gefallen, ihr Titulairmann zu werden, und ſie wurden alſo förmlich getrauet; und als der Graf ſein Anliegen wiederholte, ſagte ſie ihm, daß es nunmehr völ-

27) Quanzens Lebenslauf, von ihm ſelbſt beſchrieben in den hiſtoriſch-kritiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik von Marpurg. Berlin 1754—78. 3 Bde. I. 227.

lig unmöglich wäre, in ſein Verlangen zu willigen, weil ſie ſchon einem andern Manne angetrauet ſey; ein Opfer, das ſie ihm und ſeiner Familie gemacht habe. Seit dieſer Zeit hat ſie mit einem Manne von hohen Stande, von ungefehr einerley Alter mit ihr, in Wien gelebt, wahrſcheinlicher Weiſe in aller Keuſchheit und Unſchuld. In ihrer Jugend war ſie im Singen und Agiren ſtärker, als alle ihre Zeitgenoſſinnen.“[28]) Auf den Charakter der Perſon geſehen, iſt es daſſelbe, ob ſie aus Rückſicht gegen die Großherzogin dem Fürſten abwendig wird, oder aus Rückſicht gegen die Familie ihres Liebhabers ſich den Bäckerknecht antrauen läßt; nur iſt der letzte Streich, ihrer fortgeſchrittenen Liederlichkeit entſprechend, weit gemeiner und gröber. Die männliche Beherztheit, Munterkeit und faſt unſchuldige Naivetät, mit der ſie ihren Neigungen nachging, mußte für einen Künſtler in Händel's Alter und Umſtänden nicht ohne Reiz ſein. Aber daß er der Verſuchung nicht erlag, iſt gewiß, es würde ſonſt auch ohne ſein Zuthun bekannt geworden ſein, und er ſelber hätte bei ſeiner Geradheit die Geſchichte mit dieſer Sirene entweder ganz oder garnicht erwähnt. Unmittelbar nach Aufführung der Agrippina, wo der neugewonnene Ruhm des Componiſten die Zuneigung der Actrice doch erſt recht deutlich werden ließ, wandte ſich Händel nach Rom und ſo weiter wie ſeine Zwecke es erheiſchten, während wir erwarten dürfen, bei einem entſtandenen engeren Verkehr würde er entweder mit nach Florenz zurückgegangen oder die Vittoria ihm auf ſeinen Reiſen gefolgt ſein. Daß er ſich alſo weder verlag noch in abenteuerliche Geſellſchaft gerieth, muß auch für diejenigen ein genügender Beweis ſein, welche die erhebende innige Verbindung von Händel's Leben und Kunſt noch nicht einſehen konnten. Ohne die hamburgiſche Schule indeß wäre der Ruf der italieniſchen Sirenen trotz ſeiner tugendhaften Geſinnungen wohl etwas gefahrvoller für ihn geweſen; aber was er dort jahrelang ſo nah und ſo abſchreckend als möglich vor Augen gehabt, vermochte ihn jetzt ſelbſt in reizvollerer Geſtalt nicht mehr zu verlocken. Die beſtimmte Verſicherung des Gegentheils, wie es u. A. Reichardt vorbringt[29]), läuft auf müſſige Er-

28) Tagebuch ſeiner Muſikaliſchen Reiſen II. 236—37.

29) Georg Friedrich Händel's Jugend. Dargeſtellt von Johann Friedrich

findung eines jener kleinen Muſikanten hinaus, deren Phantaſie gleich in Schwingung geräth ſowie ſie nur von fern etwas läuten hören. Die koloſſale Vorſtellung neuerer Schriftſteller, nach der die Dame, welche Rodrigo ſang und ſich in Händel verliebte, ſogar eine Großherzogin Vittoria war[30]), mag zuerſt aus einer Verwechslung der Namen entſtanden ſein, denn die ältere Großherzogin am dortigen Hofe hieß auch Vittoria.

Händel zog aus der Bekanntſchaft mit Vittoria, und vermuthlich auch mit der erwähnten Lucrezia und dem Sangmeiſter Redi, durch ſeine Studien im italieniſchen Sologeſange einen bleibenden Gewinn. Nach Mainwaring erſtreckte ſich ſein Aufenthalt in Florenz ungefähr auf ein Jahr[31]), was auch vollkommen zutrifft wenn wir den vorübergehenden erſten, durch kein hervorſtechendes Ereigniß bezeichneten Aufenthalt in Rom mit hinzu nehmen. Um Neujahr 1708 wandte er ſich nach dem großen Opernmarkt der damaligen Tage, nach Venedig.

4. Venedig. Januar — März 1708.

Der Urlaub der Vittoria Teſi zeigt, daß Händel in der Abſicht hinging um für ein dortiges Theater zu arbeiten; daher werden ihm Empfehlungen des florentiniſchen Hofes diesmal ganz recht geweſen ſein. Sein erſtes Auftreten und Bekanntwerden in Venedig dürfen wir uns alſo wohl nicht völlig ſo komödienhaft denken, als Mainwaring. Dieſer erzählt: „Man erkannte ihn dort zuerſt bei einer Maskerade, als er verlarvt auf einem Flügel ſpielte. Scarlatti befand ſich von ungefähr neben ihm, und verſicherte es könne kein anderer ſein als der berühmte Sachſe, oder der Teufel. Hierdurch entdeckt, wurde ihm hart zugeſetzt doch eine Oper zu componiren. Es ſchien aber bei ſolchem Unternehmen ebenſo wenig Ehre als Gewinn

---

Reichardt. Berlin 1785. S. 17—18: „Vittoria hatte die ganze Gunſt des Großherzogs. Sie fühlte aber ſtärker für Händel, verbarg es ihm nicht und fand ſein Herz gefühlvoll und erwiedernd wie ſie es wünſchte und erwartete; und der Großherzog — Italiäner und Großherzog! — erkannte es und behielt Händeln lieb"!

30) F. J. Fétis, Biographie universelle de Musiciens. V, 31: «La grande-duchesse Vittoria chanta le rôle principal de cet opéra.»

31) Memoirs p. 51.

zu ſein, ſo daß er ungern daran wollte. Endlich willigte er doch ein, und in drei Wochen brachte er dann ſeine Agrippina zu Papier, die 27mal nacheinander aufgeführt wurde und zwar in einem Theater welches eine geraume Zeit vorher verſchloſſen geſtanden hatte, da indeſſen noch zwei andere Opernhäuſer zu gleicher Zeit offen waren, in deren einem Gaſparini, in dem andern aber Lotti den Vorſitz führte.“[32]) Hier iſt die echte Ueberlieferung unter Irrthümern, wie ſie die mündliche Erzählung großzuziehen pflegt, faſt ganz erſtickt. Der Vorfall auf der Maskerade iſt nicht in Abrede zu ſtellen, wenigſtens muß einmal etwas ähnliches vorgekommen ſein, denn das einzig Neue was Dreyhaupt nach mündlicher Erzählung der Händel'ſchen Verwandten dem Lexicon hinzuzufügen weiß, iſt merkwürdigerweiſe dieſes, daß er „auf ſeiner Reiſe in Italien wegen ſeiner groſſen Fertigkeit und Manieren im Spielen des Claviers ſelbſt von denen Italiänern ſehr bewundert, ja von einigen Abergläubigen ſolches geheimen Teuffelskünſten zugeſchrieben worden.“[33]) Das iſt 1755 geſchrieben, alſo unabhängig von Mainwaring und als Händel noch lebte. Dagegen zwingen uns ſichere Thatſachen, Mainwaring's Bericht über die Theater und über die Entſtehung der Agrippina faſt ganz preis zu geben. Venedig hatte ſchon ſeit 1640 drei und mehr ſtehende Theater, mitunter reichte ein halbes Dutzend nicht aus. Theatraliſchen Vergnügungen wird hier nicht bloß an ſich, ſondern auch als Erſatz für die fehlenden ländlichen Erfriſchungen mit einem wahren Heißhunger nachgegangen. Die Häuſer führten von Anfang an die Namen der Heiligen: man ging zum heil. Johann und Paul, zum h. Salvator, zum h. Moſes, zu den h. Engeln, und ſo weiter. Händel ſetzte ſein Stück für das Theater St. Johannes Chryſoſtomos. Dieſes beſtand ſeit 1678 und hatte ſeither einige funfzig neue Opern aufgeführt, war auch keineswegs in den voraufgehenden Jahren, ſondern erſt ſpäter von 1715—16 verſchloſſen; es gehörte zu den angeſehenſten Häuſern. Carl Franz Polarolo ſetzte ſeine 40 Opern größtentheils für dieſes Theater. Franz Gaſparini hatte bis dahin 16 Opern zuwege gebracht und zwar für S. Caſſiano,

32) Memoirs p. 51—52.
33) Beſchreibung des Saal-Grewſes II, 625.

führte alſo dort den Vorzug. Aber Antonio Lotti war an keine feſte Werkſtätte gebunden, in den letzten Jahren hatte er abwechſelnd mit A. Scarlatti und Caldara eben für den h. Chryſoſtomos gearbeitet und fuhr fort bis ihn Vinci Porpora Haſſe u. A. ablösten; in dieſer ganzen Zeit war das genannte Theater unbeſtritten der vornehmſte Schauplatz. Die berühmteſten unter den lebenden Componiſten waren hier Händel's unmittelbare Vorgänger. Vielleicht war es Lotti ſelber der ihn einführte; Signora Vittoria wenigſtens war dieſem und ſeiner als Sängerin ſehr geprieſenen Gemahlin Santa Stella wohlbekannt.

Agrippina. 1708.

Was mich nun bald veranlaßt hätte, Compoſition und Aufführung der Agrippina volle zwei Jahre ſpäter zu ſetzen und ſo Händel's italieniſchen Reiſeweg geradezu umzukehren, war die trockene Angabe im Catalog der venetianiſchen Muſikdramen: „Anno 1710 im Winter Agrippina, die 441ſte Oper in Venedig; auf dem Theater S. Joh. Chryſoſtomos, die 56ſte Oper dieſes Theaters; der Text von einem Ungenannten; die Muſik von Georg Fr. Hendel, ſein erſtes Werk für das genannte Theater. Dieſes Drama wie auch der Elmiro König von Corinth und der Horazio ſind mehr als zwanzig Jahre lang auf derſelben Bühne gegeben und rühmen ſich ihres gemeinſamen Urſprunges aus einer erhabenen Quelle.“[34]) Sollte es nicht am natürlichſten ſein dieſe fonte sublime nach dem florentiniſchen Hofe zurückzuleiten? Dann könnte Händel den Text ſchon mitgebracht haben. So ſehr nun auch die weiteren Nachrichten des Catalogs ein quellenmäßiges Anſehen tragen, muß hier dennoch ein Irrthum obwalten; der ungenannte Verfaſſer wird über das Werk

34) »ANNO 1710. D'INVERNO. Agrippina 441. Teatro S. Gio. Grisostomo 56. Poesia d'Incerto. Musica di Giorgio Fed. Hendel 1. Questo Drama, come pure l'Elmiro Re di Corinto, e l'Orazio rappresentati, più di venti anni sono, su l'istesso Teatro, vantano comune l'Origine da una Fonte sublime.« Le Glorie della Poesia, e della Musica. Contenute Nell' esatta Notitia De Teatri della Città di Venezia, e nel Catalogo Purgatissimo De Drami Musicali etc. In Venezia [1730; Verfaſſer unbekannt.] 12. p. 458.

nicht genauer unterrichtet ſein, als über die Perſon, indem er Händel zu einem gebornen Engländer macht.[35]) Hiernach ſagt denn Quadrio ganz treuherzig-lakoniſch: „Hendel, ein Engländer, blühte um 1710.“[36]) Die einſtimmige Annahme, Händel ſei von Florenz nun erſt nach Venedig gegangen, wird durch die Unterſuchung ſeiner Werke zur Gewißheit erhoben. Das Oratorium Reſurrezione, welches im April 1708 in Rom entſtand, enthält einige Sätze die mit denen in der Agrippina übereinkommen; eine genaue Vergleichung ergiebt, daß ſie aus dieſer beliebt gewordenen Oper entlehnt wurden, daß alſo die Agrippina früher vorhanden war. Weiter unten bei den betreffenden Stücken wollen wir uns die Beweiſe davon einzeln näher bringen. Dieſe Beweiſe ſind zwar innerlicher Art und zum Theil unſcheinbar, aber für den, der ſich einmal in Händel's Werke hineingefunden hat, ganz ſicher. In chronologiſcher Beziehung haben wir es alſo nicht groß zu beklagen, daß die von der Originalpartitur erhaltenen Bruchſtücke nirgends mit einem Datum verſehen ſind. Gelangte die Agrippina Anfangs 1708 zur Aufführung, ſo erklärt es ſich auch ſehr gut, wie die Hamburger genügende Veranlaſſung zu haben glaubten ſchon einige Wochen nachher „dem anitzo in Italien ſo hochbeliebten und berühmten Monſ. Hendeln“ (S. 140) ein Compliment zu machen. Was in einem Theater zu Venedig Lärm machte, fand bei ihnen ſeinen unmittelbaren und ſtarken Wiederhall, da der Gänſemarkt bei den jedesmaligen neuen Werken, die in Venedig die Probe beſtanden, lebhaft intereſſirt war; dagegen wurden ſie von den muſikaliſchen Ereigniſſen in Florenz Rom und Neapel nur ſelten und ſehr verſpätet etwas gewahr. Die Hamb. Zeitungen dieſer Jahre ſind voll von Neuigkeiten aus Venedig und arm an Nachrichten aus andern italieniſchen Städten. Bei der Agrippina ſehen wir wieder, daß mit Händel's italieniſchen Werken, den großen wie den kleinen, noch alles im Argen liegt. Von Hawkins war nichts zu erwarten, da er kein ſelbſtändiges Urtheil hatte; er hat in ſeinem weitſchichtigen Sammelwerke die ganze italieniſche Tour Hän-

35) Le Glorie della Poesia e della Musica p. 222: »Georgio Federico Hendel Inglese.«

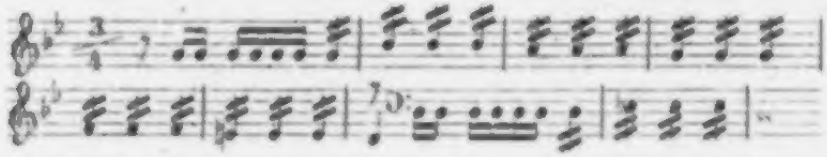
36) Storia e Ragione d'ogni Poesia III. 2 p. 519.

del's kaum mit einer Seite und die wichtigſten Werke kaum mit einer Zeile bedacht. Aber wundern muß man ſich, wenn ſogar Burney, der die Originale in Händen hatte und doch Muſik leſen konnte, auch nicht ohne geſchichtliche Einſicht war, über dieſe Cantaten Opern Schäferſpiele und Oratorien faſt nichts zu ſagen weiß. Bei ſeiner bekannten Eilfertigkeit bemerkte er nicht einmal die abweichende Angabe des venetianiſchen Chroniſten, ſondern ſetzte die Agrippina immer ohne weiteres in das Jahr 1709.[37]) Der Irrthum des Chroniſten erklärt ſich wohl ſehr einfach. Die Oper war noch auf dem Theater, als er ſein Verzeichniß zum Druck brachte, und weil das älteſte Textbuch, welches er davon auffinden konnte, aus dem Jahre 1710 ſtammte, ſo betrachtete er dieſes als das erſte. Mattheſon und Marpurg beriefen ſich auf ihn und brachten dadurch dieſe Zeitangabe in die deutſchen Muſikbücher, wie Burney und Arnold das Jahr 1709 in die engliſchen.

Händel gewann mit ſeinem Werke den andern Componiſten in dieſem Jahre den Vorſprung ab, ſchon mit der Ouvertüre. Eine ſolche Eingangs-Muſik mußte den Zuhörern ganz neu ſein, ſie waren durch die inländiſchen Tonſetzer an eine gelindere Art gewöhnt; aber dieſe vollen Klänge waren trotz der kunſtvollen Arbeit ebenſo verſtändlich als ergreifend. Die Form iſt die bekannte: der anhebende langſame Satz geräth unvermerkt in's Allegro, und in den letzten Takten klingen die erſten wieder. Zwang iſt nirgends, überall Leben und freie Bewegung. Der fugirte Mittelſatz von achtzig Takten iſt eigenthümlich. Mattheſon ſagt: als die Agrippina „8 Jahr hernach das hamburgiſche Theater zierte", vermeinte man darin „nicht unbillig verſchiedene den Originalien gänzlich ähnliche Nachahmungen aus Porſenna ꝛc. wahrzunehmen."[38]) Die Oper Porſenna iſt von Mattheſon 1702 componirt als Händel noch nicht in Hamburg war; weil ſie nun verſchollen und von der undankbaren Welt nebſt ſeinen übrigen Meiſterwerken ſchier vergeſſen iſt, läßt ſich nichts darüber ſagen. Doch nicht umſonſt, obwohl äußerſt ſchweigſam, rückte Mattheſon aus einer andern Oper von ſeiner Compoſition, aus der Ouver-

37) Sketch in Commemoration p. 38 und 42. History IV, 334.
38) Ehrenpforte S. 96.

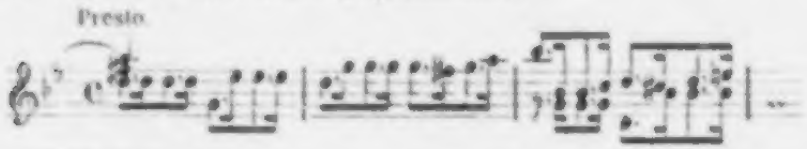
türe zur Cleopatra, einige Takte in den Vollk. Capellmeiſter, angeblich um zu zeigen, daß man ſelbſt in theatraliſchen, in „galanten“ Werken Doppelfugen mit drei Subjecten ohne Pedanterie anbringen könne.[39]) Das Beiſpiel enthält das Fugenthema der Agrippina, auch die Tonart (Gmoll) ſtimmt überein. Dieſes hätte Händel alſo aus einer Oper geborgt die fünf Jahre vor der Agrippina erſchien und ihm wegen der Schlägerei wohl ſobald nicht aus dem Gedächtniß kam. Vielleicht iſt es ſo; doch ſteht uns auch noch frei, das Thema für einen derjenigen „Contrapunktsgriffe“ zu halten, die Mattheſon dem Händel abguckte. Die Fugenarbeit an ſich hat Händel natürlich nie abſchreiben wollen, da er in kürzerer Zeit etwas weit beſſeres machen konnte; der Ausdruck „den Originalien gänzlich ähnliche Nachbildungen“ iſt alſo wieder Aufſchneiderei. Hätte Mattheſon ſein Beiſpiel nur weiter bis zur Cadenz und bis zum Tonwechſel mitgetheilt, ſo würde der Unterſchied noch mehr in die Augen fallen; doch ſoviel ſieht man ſchon jetzt, daß Händel mit den Tönen ſpielt und ſchäkert wo es dem Hamburger „arbeitſam vorkömmt.“ Bei Händel iſt es das Tonleben, das ſcheinbar ungebunden, doch nach inneren Geſetzen, hier dieſe dort jene Geſtalt annimmt, bei Mattheſon die Schulregel an deren Schnur ſich die Notenköpfe heften; jener muſicirt, dieſer contrapunktirt. Mattheſon hebt ſein Fugenthema im Grundton an:



Händel wirft es herum, macht den Führer zum Gefährten und umgekehrt:

39) Vollk. Capellmeiſter S. 113.

beginnt ſo höchſt originell in einem Ton der als Grundton der Quinte (d–a) ſelber als Quinte auf einen andern Grundton (d–g) hinweiſt. Der Eintritt erhält dadurch etwas Packendes, der Strom der Harmonie wird in ein anderes Bette geleitet, in die neue Tonart gleichſam hineingeriſſen. Auch hebt er das Thema in die Höhe, damit es beſſer zu Wort kommen und die in ihm beſchloſſene Kraft zu Klang und Lärm bethätigen kann. Der Gefährte hat die volle Länge, der Führer wird vor der Zeit abgebrochen. Händel will hier, wie ſo oft in ſeinen Ouvertüren, mit der Fuge nur ſcherzen. Im Verlaufe erſcheinen allerlei Zwiſchengedanken, an denen es ihm nie fehlt wenn er recht aufgeräumt iſt; die Wiederſchläge werden ganz frei hier und dort hin geworfen. Das Ganze fliegt nur ſo vorüber. Mainwaring wird bei dieſer Gelegenheit gelehrt. Händel's italieniſche und andere jugendliche Compoſitionen, ſagt er, würden ohne Zweifel viel Seltenes aufweiſen „wenn ſie jetzt noch zu erhalten wären. Die Liebhaber der Kunſt würden ſie ſchier mit eben der Ehrerbietung anſehen, welche die Gelehrten den köſtlichen Ueberbleibſeln eines Livius eines Cäſar und eines Tacitus zollen. Die geringen Fragmente derjenigen Stücke, die uns zu Händen gekommen ſind, haben in der That nur gedient den Verluſt des übrigen ſchmerzlich beklagen zu laſſen. Und wenn wir dem Leſer berichten, daß die zwei erſten Abſätze (Movements) von Händel's ſiebenter Suite in dem erſten Bande ſeiner Clavierſtücke vormals als Ouvertüre in ſeiner berühmten Agrippina geſtanden ſind, ſo wird er weniger über die ausſchweifende Bewunderung der venetianiſchen Zuhörer erſtaunen, als über dieſes Erzeugniß ſeines Genies bevor er noch völlig neunzehn Jahre alt war."[19]) Händel entlehnte für die 1720 gedruckte Suite keineswegs zwei ganze Sätze, ſondern nur den Uebergang von dem einen zum andern, ſicherlich wegen des beſprochenen Fugeneintrittes:



19) Memoirs p. 67—68. Mattheſon's Anmerkung zu dem 19jähr. Alter: „Da kommen wir wieder her! Händel war wenigſtens 26 Jahr alt, als er die Agrippine aufführte." Lebensbeſchr. S. 56. Er war genau 23 Jahre alt. Zu

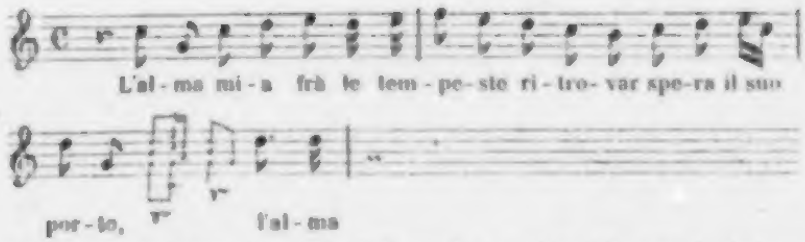
Alles Uebrige enthält hin und wieder bloße Anklänge, obwohl nicht zu bezweifeln iſt, daß dieſes Clavierſtück — er nennt es ebenfalls Ouvertüre — im Hinblick auf die Ouvertüre zur Agrippina entſtand.

Die Oper behandelt römiſche Hofgeſchichten und namentlich das Beſtreben der Agrippina ihrem Sohne Nero die Krone zu verſchaffen. Claudius, der Gemahl, iſt in's Feld gezogen. Ein Brief benachrichtigt ſie daß er im Seeſturm umkam, ſie läßt den Nero zu ſich rufen. Hiermit beginnt die Handlung. Nero erfährt ihr. Anſchläge, iſt ſehr glücklich und bedankt ſich in einer wohlklingenden Arie. Er ſolle durch Wohlthun das Volk ſich geneigt machen, ſie wolle die Hofſchranzen Pallantes und Narciſſus gewinnen, dann ſei ihnen der Thron gewiß. Pallantes wird durch verſtellte Liebesſeufzer ſoweit gebracht, daß er der Kaiſerin ſeine leidenſchaftliche Zuneigung allerunterthänigſt zu geſtehen wagt, und damit iſt er gefangen. Bei rechter Werbung für Nero ſoll er alles hoffen können; er ſingt: „heute ſteigt mein glückliches Schickſal von den Sternen zu mir herab (La mia sorte fortunata)“ in Tönen die wir unverändert im Jephtha als Preisgeſang auf Frieden und Freiheit (Freedom now once more possessing) wiederfinden und deren Hauptmotiv ſchon S. 179 mitgetheilt iſt. Dieſes Lied für Baß oder Bariton ſteht zu der vorausgegangenen Sopranarie des Nero auch hinſichtlich der Compoſition im Gegenſatze: während jene einfach melodiſch und dünn inſtrumentirt dahinglitt, haben wir hier eine intereſſante, harmoniſch kunſtreiche Arbeit abwechſelnd im einfachen und doppelten Contrapunkt. Die Fortbewegung liegt aber nur zum Theil in der Melodie, größtentheils in der Harmonie, in den Accorden; der Geſang wird nicht geradezu unterdrückt, aber er herrſcht auch nicht. Die Arie »Lusinghiera mia speranza« iſt ähnlich geformt, und ſo findet es ſich in ſeinen früheſten Werken nicht ſelten, daß die Melodie abgeht wenn der Contrapunkt auftritt, und umgekehrt. Von der Einſeitigkeit und Unvollkommenheit, die darin liegt, hatte Niemand ein richtigeres Gefühl, als Händel ſelber; denn nicht unbedacht erklärte er ſpäter diejenigen ſeiner Arien für die vollendetſten, in denen contrapunktiſch-harmo-

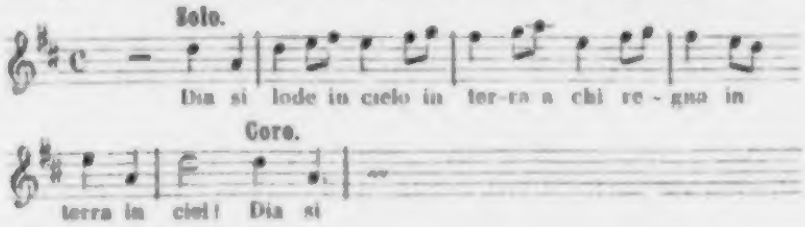
der Zeitrechnung ſind Mainwaring und Mattheſon beſtändig über den Fuß geſpannt und durchgehends beide im Irrthum.

niſche Reiſe mit einer vollen geſangmäßigen Melodie vermählt iſt. Solche denkbar höchſte Leiſtungen dieſer Kunſtgattung muß man in der Agrippina noch nicht ſuchen; was ſie auszeichnet, iſt die Fülle ſchöner, faſt volksthümlich einfacher Melodien. Gleich das folgende liefert uns die beſten Beweiſe. Als Narciß von der Kaiſerin auf ähnliche Weiſe in's Netz gezogen wird, ſingt und ſagt er: Auf Flügeln der Liebe, meine Schöne, will ich eilen deine Befehle auszurichten (Volo pronto e lieto). Dies war die erſte Melodie welche die Zuhörer in Aufregung brachte. Die Flöten, von denen die Violinen in Octaven begleitet werden, erhöhen noch die Süßigkeit des Geſanges. Das Stück hatte ſich in Händel's Erinnerung ſo feſtgeſetzt, daß er drei Jahre nachher bei der erſten Arie des Rinald gleichſam unwillkürlich darauf verfiel und bei einer ſonſt ganz abweichenden Sangweiſe in das Vorſpiel drei Takte einflocht, eben diejenigen von deren Kraft die Geiſter munter zu machen er ſich überzeugt hatte. Die Melodie iſt auch in der Agrippina kein Originat mehr. Sie entſprang ihm zuerſt in der Cantate Lungi da me zu den Worten »Tirsi amato adorato mio Nume«, er brachte ſie alſo von Florenz mit. Aber die Umgeſtaltung iſt ebenſo bedeutend, als diejenige welche er ſpäter zum zweiten Male damit vornahm. In ſeinen allerletzten Lebensjahren nämlich, als ſchon alle ſeine Werke geſchaffen waren, warf er noch einmal ſein Auge auf dieſe Melodie, und nun mußte ſie mit einem Texte, der ihrem Weſen erſt recht entſprach, in das engliſche Oratorium Sieg der Zeit und Wahrheit (1757) wandern. Dieſelben Töne, die früher im Munde eines Liebenden Verehrung und freudige Willigkeit ausſprachen, fordern uns hier auf Zephyrs Wonnen ohne Rückhalt zu genießen (Pleasure's gentle zephyrs playing). Der zweite Theil des Liedes iſt gänzlich umgearbeitet, in allen Stücken verbeſſert; er verſchwimmt nicht mehr ſo mit dem Haupttheil wie früher, iſt ſelbſtändiger reicher und ſchöner geworden. Auf ſolche Weiſe übermalte Händel den alten Entwurf und machte daraus dieſe wunderſchöne Sommerlandſchaft.

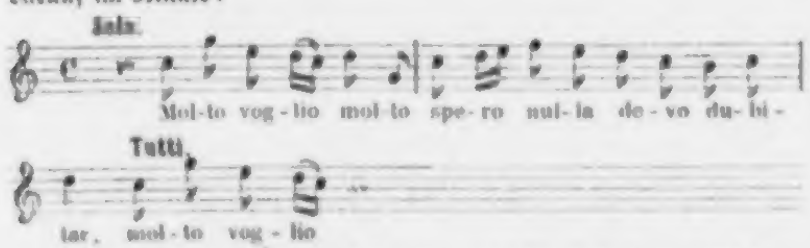
Als der Kaiſerin der erſte Schritt geglückt iſt, ſtimmt ſie in froher Hoffnung des Gelingens jenen Geſang an, der ihren Charakter, Muth und Uebermuth, ſo vortrefflich ausdrückt und der bald weit und breit berühmt wurde:



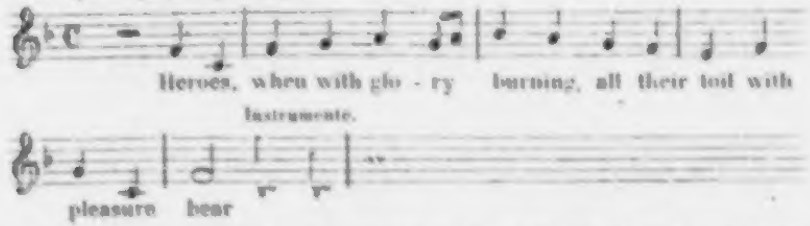
Händel hat wiederholt davon Gebrauch gemacht; ſchon nach einigen Wochen in einem Chor des römiſchen Oratoriums Reſurrezione:



darauf im Rinald:

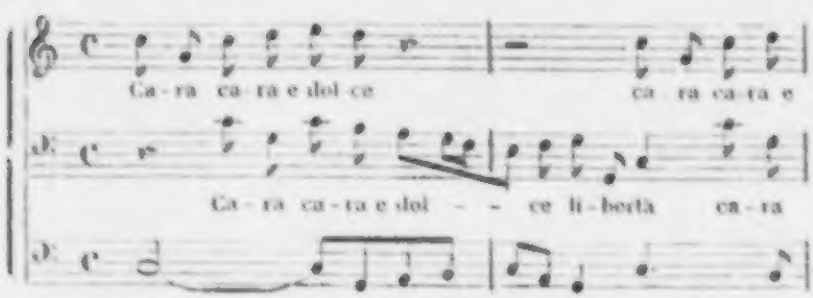


an beiden Orten, wie man ſieht, nur als Vorbild deſſen Wirkung mit möglichſt abweichenden Tönen auf's neue erreicht werden ſollte; endlich im Joſua (1747):

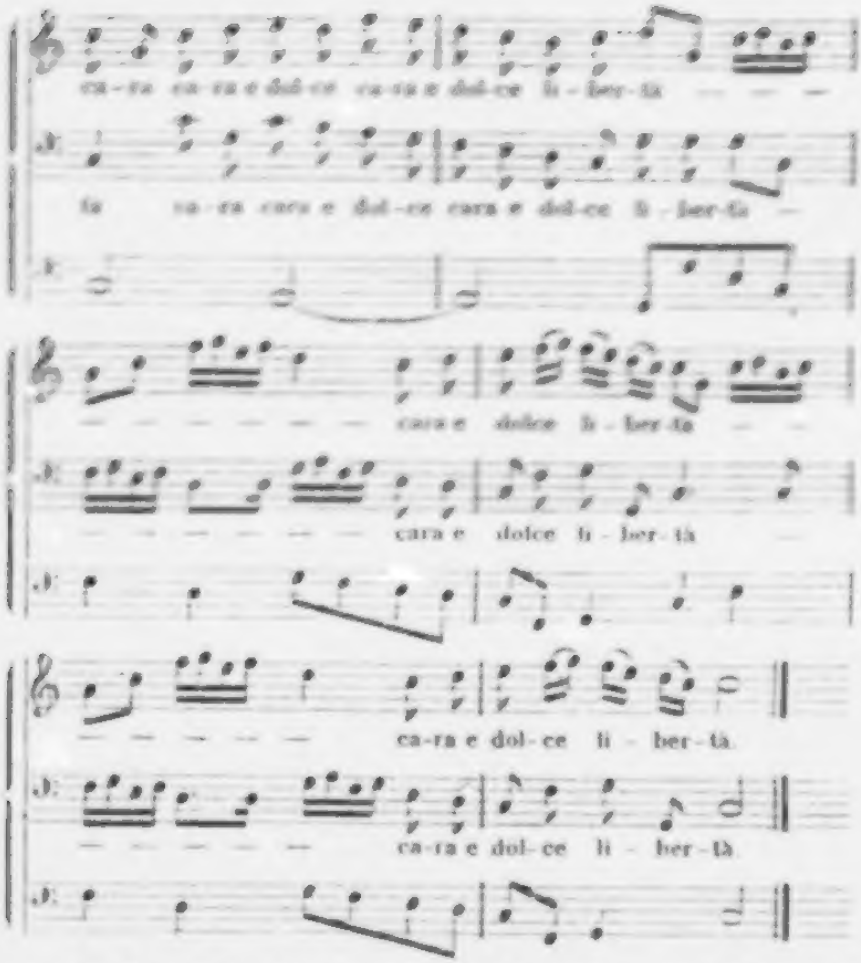


und hier in engem Anſchluſſe an die urſprüngliche Melodie. Es läßt ſich wiederholt beobachten, daß Händel in der Nachbildung eines beliebt gewordenen Geſanges zuerſt mehr oder weniger abſchweift, endlich jedoch mit den gewonnenen reicheren Mitteln auf die frühere Grundform treu zurückgeht und dann erſt ihren Gehalt völlig er-

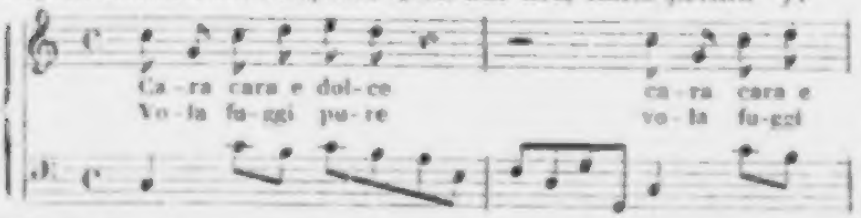
ſchöpft. Die Umbildung erſtreckt ſich hier überall noch weiter, als bei der vorausgegangenen Arie. Schon die Aenderung der erſten Zeile iſt lehrreich. Als Händel die Agrippina ſchrieb, war er zwar voll von ſchönen Gedanken, aber das Gefühl für die Formgebung bildete ſich erſt nach und nach zu der Sicherheit aus, die wir an ſeinen reifen Werken bewundern. In dieſer Hinſicht muß man das zweite und dritte Beiſpiel ſchon für Fortſchritt halten, obwohl die Melodie der Agrippina an ſich weit ſchöner iſt. Mit der Unſicherheit in der Form hängt ein anderer Umſtand eng zuſammen. Gute muſikaliſche Gedanken faſſen und ſie zu einem ganzen Tonſtücke ausbreiten, iſt zweierlei; erſteres pflegt begabten Muſikern in ihrer Jugendzeit ebenſo leicht, als letzteres ſchwer, ja unmöglich zu ſein. Auch dem Händel erging es nicht anders, auch er vermochte bei all' ſeiner muſikaliſchen Uebermacht nicht zu haſchen, was nur das Ergebniß andauernder Arbeit, das Erzeugniß männlicher Jahre ſein kann. Daher ſehen wir in vielen Arien der Agrippina und anderswo nach dem erſten glücklichen Anlaufe plötzlich Stillſtand eintreten oder die Melodie auf Nebenwegen unſicher umherfahren; zwiſchen die herrlichſte Muſik drängt ſich Anderes, das trocken, weniger gehaltvoll und dem Ganzen nicht zugehörig erſcheint. Als Händel die Arie L'alma mia für den Joſua wieder hervorzog, war es ihm ein Leichtes, alles Ungehörige auszuſcheiden, den Grundgedanken vollſtändig zu entfalten, Schönheit und Ebenmaaß im Ganzen wie in allen Theilen herzuſtellen, und ſo einen ſeiner gehaltvollſten [illegible] daraus zu bilden. Der Urgedanke dieſer Melodie gehört nicht [illegible] ſondern einem Römer der lange vor ihm lebte, dem Cantaten- und Opernkomponiſten Marc' Antonio Geſti (um 1660), Carifſimi's talentvollſtem Schüler; er ſteckt in einem kleinen unſchuldigen Duett dem ich hier eine Stelle gönne:



dol-ce ca-ra e dol-ce li-ber-tà
ca-ra e dol-ce ca-ra e dol-ce li-ber-tà
— ca-ra e dol-ce li-ber-tà; l'al-ma mia con so-li
— ca-ra e dol-ce li-ber-tà;
tu più non vi-vo ser-vi-tù il mio cor sciol-to seu-
va, ca-ra ca-ra e dol-ce
va — — — —, ca-ra ca-ra e dol-ce li-ber-



Nur den Hauptgedanken hat Händel aufgegriffen. Es ist aber zu bezweifeln, daß er hier aus erster Quelle schöpfte. In einer gedruckten Sammlung der schönsten Arien von Al. Scarlatti finde ich dieselbe Melodie mit demselben Texte und noch einem zweiten [41]):



41) Thirty six Arietta's for a single voice with a thorough Bass for the Harpsichord etc. Comp. by Signor Al. Scarlatti. London (um 1750). Kgl. obl. Nr. 14.

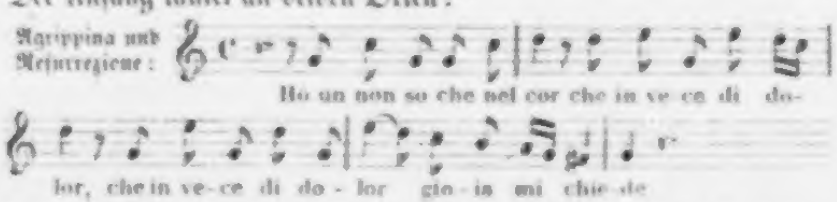
Oder liegt vielleicht ein älteres italieniſches Lied zu Grunde? Wäre Scarlatti's Arie nur etwas mehr als die bloße Oberſtimme von Ceſti's Duett, ſo würde ſolche Vermuthung einen beſſeren Anhalt gewinnen. Immerhin kann Händel mit dem Geſange irgendwo auf der Bühne oder auf der Straße zuerſt Bekanntſchaft gemacht haben. Er hebt die Melodie ganz ohne Baß an, von der Oboe im Einklange begleitet: ſchon durch dieſen Eingang wird ſelbſt das anders, was Note für Note mit Ceſti übereinſtimmt, und wir ſehen wie ſich aus einer friſchen, doch ohne ſonderliche Bedeutung abgeſungenen Melodie unter ſeinen Händen ein meiſterliches Charakterſtück geſtaltet.

Nero ſpielt ſeine Rolle als ein wohlgerathener Sohn, ſo daß er in kurzer Zeit ſammt der trefflichen Mutter den Thron beſteigen kann. Dabei erſcheint ein kunſtvoll angelegtes aber nicht ausgeführtes Quartett. Zum Unglück iſt Claudius durch den Feldherrn Otto noch lebendig aus den Wellen gezogen, und kommt zurück in der Abſicht den Otto zum Mitregenten zu erheben. Aber weil Claudius gutmüthig iſt und Otto die Poppea mehr liebt, als die Krone, iſt noch nicht alles verloren. Daß Agrippina ſich Otto's Vertrauen erſchmeicheln kann, kommt ihr ſehr zu ſtatten, und nicht minder, daß Claudius ebenfalls der Poppea brünſtige Aufwartungen macht. An dieſen Dingen ſpinnt ſich die Handlung ab. Es geht unſerer Oper nicht beſſer, als den andern aus damaliger Zeit; ſobald ſie an einen gewiſſen Punkt, an die Liebelei, gekommen ſind, verlaufen ſie alle in

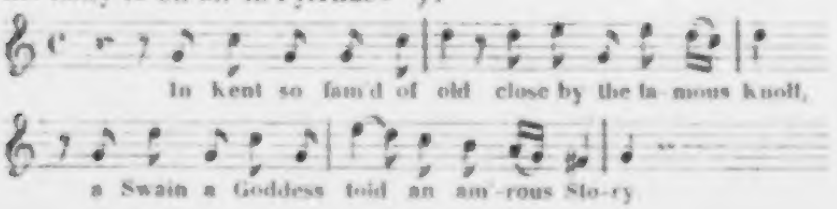
derſelben Weiſe. Man kann nicht mehr und nichts beſſeres darüber ſagen, als daß der Stoff theatraliſch angelegt iſt und jeder Act eine große Scene hat.

Die nächſte Arie der Agrippina iſt überhaupt ſehr merkwürdig. Als ſich wieder beſſere Ansichten zeigen, ſingt ſie: Ich fühle in meinen Schmerzen eine Regung zur Freude, aber das Herz, ſo zur Furcht gewöhnt, kann dieſe Wandlung nicht faſſen und hält ſie für Betrug der Gedanken. Die Melodie iſt nicht bloß ſtellenweiſe, ſondern durchweg ohne Grundbaß mit Violinen im Einklange, alſo ganz und gar Unisonogeſang. Ihre große Popularität iſt mehrfach bezeugt. Engliſche Kunſtfreunde, die bei der Vorſtellung gegenwärtig waren, brachten ſie im Abſchrift mit zu Hauſe und ſteckten ſie mit demſelben Texte in die nächſte Londoner italieniſche Oper. Es war die Oper Pyrrhus von Al. Scarlatti, in die ſie ohne Händel's Namen einging. Pyrrhus, 1691 für Neapel geſchrieben, wurde nach Burney zuerſt am 14. Dec. 1708 in London gegeben[42]; daraus folgt natürlich, daß Händel's Oper ſchon in der oben angenommenen Zeit entſtanden ſein muß. Schon mehrere Monate vorher hatte Händel ſie mit Haut und Haaren in das Oratorium Reſurrezione gebracht. Der Anfang lautet an beiden Orten:

Agrippina und Reſurrezione:



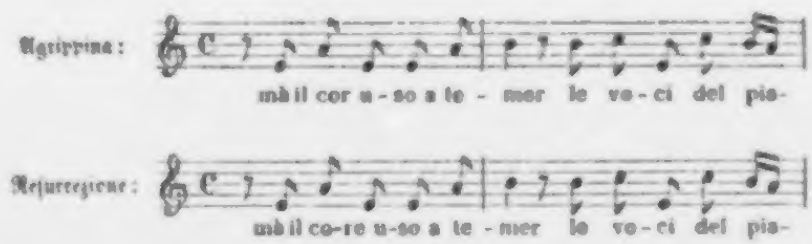
Aus dem Pyrrhus ging ſie bald ganz in's Engliſche über. In einem großen Sammelbande gedruckter Arien aus dieſer Zeit fand ich ein Lied, überſchrieben »Conjugal Love, made on a Man of Quality and his Lady to an air in Pyrrhus«[43]):

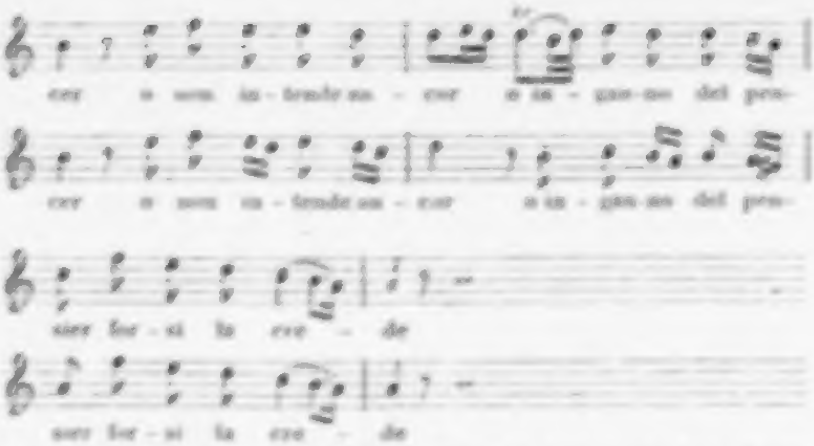


42) History IV, 207.

43) English Songs, Sammelb. in Fol. im British Museum G 305 19.

Es ſind die erſten Töne welche von Händel nach England drangen, und ſo ſonderbar auch die Uebertragung iſt, ſieht man doch wie ſie hier gleich Wurzel ſchlugen. Die Vermuthung, daß die Arie garnicht von Händel, daß ſie wohl von Scarlatti ſei, iſt unſtatthaft; denn Händel bildete um, was er entlehnte, dieſes Lied iſt aber überall daſſelbe geblieben. Durch ſeine Aufnahme in das römiſche Oratorium iſt ſeine Urheberſchaft noch mehr bekräftigt. Aleſſandro Scarlatti war in Rom, als das Oratorium Reſurrezione entſtand und ſein Sohn Domenico, wahrſcheinlich auch er ſelber, bei Aufführung der Agrippina in Venedig anweſend. Wie konnte Händel es wagen in zwei unmittelbar nach einander entſtandenen Werken eine Arie vorzuführen, die dieſer berühmteſte aller lebenden italieniſchen Meiſter genau ſo geſetzt hatte? Nimmer würde er ſich ein ſolches Armuthszeugniß ausgeſtellt haben. Die Herübernahme in die Auferſtehung iſt wahrſcheinlich Nebenurſachen zuzuſchreiben, nicht Händel's freiem Entſchluſſe. Die römiſchen Cardinäle, denke ich mir, wünſchten Einiges aus der Oper zu hören, die ſo viel von ſich reden machte und die ihnen wegen des Verbotes aller Opern in Rom nicht ganz vorgeführt werden durfte; man nahm nun beſonders dieſe Arie auf, weil die Worte, das eingeſchüchterte und durch Leiden gebeugte Herz könne an die Regung zur Freude noch nicht glauben, im Munde der Maria Magdalena da, wo ſie ihres Heilandes Auferſtehung vernimmt, einen volleren Sinn haben, als in dem der Agrippina. Sonſt gehört dieſe Entlehnung eben nicht zu denen, derentwegen Händel zu preiſen iſt. Sie mag uns ein Fingerzeig ſein, daß der Styl der damaligen Oratorien von dem der Opern wenig verſchieden war. Der Mittelheil des Geſanges weicht um ein Geringes ab:

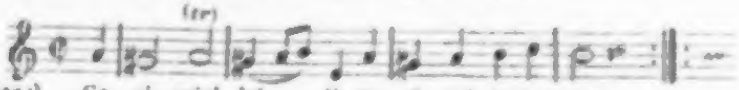




Hier wird man ſchon auf den erſten Blick die letztere Lesart als die richtigere erkennen, ſie iſt namentlich für Geſang, aber auch ſchon der bloßen Symmetrie wegen beſſer. Von den ſonſtigen kleinen Varianten gilt daſſelbe. In der Agrippina ſteht an mehreren Stellen ♩. ♪, im Oratorium mit Rückſicht auf den Sänger ♩ ♪. Der ganze Satz geht einſtimmig, uniſono oder in Octaven, nur im drittletzten Takte des Ritornells ſchreitet er in der Agrippina zwei Töne zweiſtimmig fort; in der Auferſtehung läßt Händel die Oberſtimme pauſiren um die Einſtimmigkeit folgerecht durchführen zu können, was ebenfalls Correctur iſt. Sodann fehlt der Agrippina das kleine vollſtimmige Nachſpiel mit dem im Oratorium das Lied beſchloſſen wird und durch welches, indem die Hauptgedanken der Melodie in volle Harmonie verflochten noch einmal wiederklingen, einem fühlbaren Bedürfniß der Zuhörer Genüge geſchieht. Hierin hätten wir denn einige innere und, wie mir ſcheint, unumſtößliche Beweiſe für das Vorhandenſein der Agrippina vor Oſtern 1708. Es giebt deren noch mehrere. Claudius' Prahlerei von Roms Siegen (Cade il mondo) benutzt in der Auferſtehung Lucifer um ähnliche hochfahrende Gedanken auszudrücken (Caddi e ver), einen Ton erhöht und verbeſſert. Daſſelbe Motiv erſcheint ſpäterhin noch öfter bei Händel. Auch einen Geſang des Pallantes (Col raggio placido della speranza) eignet ſich der Teufel zu (O voi del' Erebo), und noch vortheilhafter als den vorigen. Was Pallantes in der angenehmen Hoffnung belohnter Treue abſingt, dient ſpäter zu einer geharniſchten Drohung und lärmenden

Raſerei; die Umarbeitung unterſcheidet ſich von dem Original durch Kürze und treffende Charakteriſtik.

Die Hauptgegenſätze in der Oper, um die ſich alles andere bewegt, ſind Agrippina und Poppea. Alles was die Kaiſerin ſingt, hat einen ſtolzen hochfahrenden Ton, ſelbſt das anſcheinend Zärtliche iſt nicht ohne Herriſchmuth; dagegen weiß Poppea auch bei größter Aufregung den leichten Gang zu bewahren, ſo daß die Töne mehr perlen als raſen. Die einheitliche Zeichnung dieſer Charaktere, von der weſentlich das Verſtändniß und die Wirkung des Stückes abhängt, iſt bewundernswerth. Poppea ſchenkt dem Otto Gegenliebe, doch neckiſch und nicht ohne Ziererei. Die Scene im zweiten Acte, wo Otto durch geſchickt angebrachte Verläumdungen öffentlich in Ungnade fällt und von Allen verlaſſen wird, iſt die beſte. Auch die Geliebte, die ihn nach Agrippina's Einflüſterungen treulos glaubt, weiſt ihn mit einer Tanzarie aus Rodrigo von ſich:

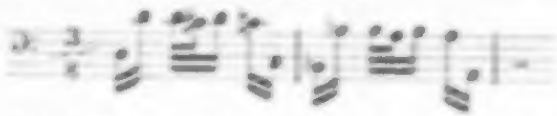


wobei der Hohn um ſo ſchärfer trifft, je lebhafter die ſchöne Melodie dahinfließt. Hier ſteckt noch eine Feinheit. Unmittelbar vorher hatte Agrippina den Otto in einem ſolchen Tanzliede verhöhnt; nun greift die von ihr verleitete Poppea dieſen Ton auf, folgt ihr alſo auch hierin faſt willenlos und zeigt dadurch die Unſelbſtändigkeit ihres Zornes. Was Claudius ſeiner Angebeteten vorſingt (Pur ritorno), ſtammt aus der florentiniſchen Cantate Filli adorata, iſt aber im Geſange ſo ganz anders geworden, daß der Fremdling nur an der unverändert beibehaltenen Hauptfigur des Baſſes zu erkennen war.

Außer den ſchon genannten ſind noch mehrere hervorragende Sätze in ſpätere Werke eingegangen. Dahin gehört zunächſt die reizende Arie der Poppea von dem Liebesfeuer welches in's Herz dringt daß man nicht weiß wie — »E un foco quel d'Amore«[11]) —, in der ſich ihre volle Grazie und Schalkheit offenbart. Er hat den

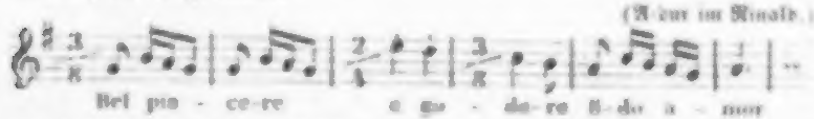
11) Die Sätze, welche in Händel's Handſchrift vorliegen, ſind nach ſeiner Orthographie angeführt.

Satz für eine seiner größten Cantaten, Fillide e Aminta die in Rom oder Neapel entstand, mit denselben Worten wieder benutzt. Zwei andere Arien nahmen in dem englischen Oratorium Zeit und Wahrheit Platz, wovon bald weiter die Rede sein wird. Der erste Gesang des dritten Actes (Tacete) gehörte später als »Gavot in wisdom great in glory« zu denen, die nach Umständen in die Oratorien gelegt wurden[15]; die Umbildung erstreckt sich hier wieder über den ganzen Satz. Die charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Composition, der auf- und absteigende Grundbaß



erinnert an einen Lieblingsgang des R. Keiser und mag denen beizuzählen sein, die man nach Mattheson's Zeugniß als hamburgisches Eigenthum ansah. Uebrigens ist es merkwürdig, daß sich unter Händel's italienischen Tonwerken fast gar keine Anklänge an Keiser'sche Melodien finden, soviel ich auch danach gesucht habe. Bei Verführung der Agrippina auf dem dortigen Theater (1718) fanden mehrere Veränderungen statt, besonders im letzten Act. Die Arien, die den Sängern nicht anstanden, wurden durch andere ersetzt; auch ein Hauptlied der Poppea (Bel piacere), in welchem sie sich nach endlicher Verständigung mit Otto auf's neue in Liebesscherzen einläßt, fiel hinweg, weil die Hamburger den Rinald, wo Händel es zu denselben Worten um einen Ton erhöht beibehielt, schon vor der Agrippina auf's Theater gebracht hatten. Der dreiste Wechsel des zwei- und dreitheiligen Taktes, der durch den ganzen Satz geht und zu Anfang sich so gestaltet:

(A dur im Rinald.)



verleiht diesem sehr beliebt gewordenen Liede eine hervorstechende Originalität. Mit der letzten und sehr schönen Arie (Se vuoi pace)

15) A Grand Collection of Celebrated English Songs Introduced in the late Oratorios Compos'd by Mr. Handel. London. Printed for J. Walsh. Fol. p. 33—35.

umſchmeichelt Agrippina den liebwerthen Gemahl, doch nicht dem Haſſe Raum zu geben wenn er ſich des gewünſchten Friedens erfreuen wolle, und hilft ſo den allgemein erſehnten Ausgang herbeiführen. Nach vielen Jahren hat Händel ſie noch einmal behandelt und ihr dann erſt, in breiterer Ausbildung und vollerer Inſtrumentation, ihren rechten Schmuck angelegt. So kam ſie zu Worten, die auf die nie betrügliche göttliche Weisheit hinzielen (Wise men flatt-ring), als Einlage in den Judas Makkabäus. In dieſer Faſſung iſt ſie eine von Händel's letzten Arbeiten.

Bei mehreren Sätzen der Agrippina waren frühere Quellen nachzuweiſen, und ſie ſelber iſt dann nach und nach für ſo manchen ſpäteren Tonſatz die erſte Quelle geworden. Durch die ausgedehnte Entlehnung hat Händel deutlich zu verſtehen gegeben, von welchem Geſichtspunkte aus die Oper am richtigſten zu würdigen iſt. Als Geſammtwerk hatte ſie in ſeinen Augen wenig oder nichts zu bedeuten, ſonſt würde er ſie ſpäter nicht aufgelöst, ſondern umgebildet haben; aber er blickte darauf als auf eine Fundgrube der friſcheſten und eigenthümlichſten, wenn auch noch der vollen Geſtaltung harrenden Tongedanken. Hierin beſteht ihr Werth und ihr Unwerth. Das ganze Werk bleibt ein Meiſterſtück, obwohl eigentlich kein bleibend Ganzes da iſt und kein einziger Satz für meiſterhaft oder untadelig d. h. in Händel's Sinne für unverbeſſerlich ausgegeben werden kann. Die Meiſterſchaft offenbart ſich hier in der Hervorbringung der Melodien, nicht in der Geſtaltung und allſeitig reifen Durchbildung der Tonſätze. Daß dieſes eine gewiſſe Einſeitigkeit bedingt, liegt auf der Hand: die Melodie wirkt ſo wie ſie zur Welt gekommen iſt, ihr fehlt das Gegengewicht, von Inſtrumentation läßt ſich kaum reden; hierin werden uns die römiſchen Stücke bald einen bedeutenden Fortſchritt zeigen. Zwar ſoll Händel nach Mainwaring's unſicherem Vorgeben, aus dem bald darauf eine landläufige Meinung ward, mehrere Blaſeinſtrumente, namentlich die Waldhörner, durch Anwendung in ſeiner Agrippina bei den Italienern eingeführt haben[46]); aber die Hörner erſcheinen bei ihm erſt viel ſpäter und nirgends in den auf

46) Memoirs p. 53. Nach p. 171 könnte man dieſe Einführung richtiger auf ſeine ſpäteren Opern beziehen.

der italienischen Acte entstandenen Compositionen. Dergleichen Einführungen sind zwar an sich keine Heldenthaten, doch von einem Ausländer der an dem betreffenden Orte nur wenige Wochen lebet, gewiß nicht leicht zu bewerkstelligen. Dennoch ist auch diese Angabe nicht ohne geschichtlichen Halt; sie ist nur, wie so oft bei diesem ersten Biographen, ein ungegründeter Ausdruck eines wohlbegründeten Verdienstes. Schon Händel's damalige Musik, besonders die in Rom entstandene, hat etwas dazu beigetragen den Blasinstrumenten auf der italienischen Bühne ein volleres Bürgerrecht zu verschaffen. Man duldete sie hier nugern im Solegesange, weil sie ihn leicht bedecken und der zarten Cantilene wie den so sehr verfeinerten Violinen gegenüber ein Mißklänge verursachten. Selbst Scarlatti, der sonst doch allerlei Neues wagte, konnte sich sein Lebelang nie recht damit befreunden; noch 1725 als sein Schüler Hasse ihm den jungen Flötisten Quanz zuführen wollte, wehrte er ab: „Mein Sohn, ihr wisset, daß ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann, denn sie blasen alle falsch.“[1]) In Hamburg blies man schon seit geraumer Zeit recht wacker dazwischen, auch Bononcini lernte es in Deutschland; doch hing die Vervollkommnung dieses Theils des Orchesters zunächst ab von dem Aufkommen großer Virtuosen auf Blasinstrumenten, und Händel's Verdienst ist es, das so zubereitete Material in seinen folgenden, namentlich in den seit 1720 gesetzten Opern zuerst für die Bühne allgemeingültig verwerthet zu haben.

Eine Oper wie Agrippina war ganz geeignet den ausschweifendsten Beifall hervorzurufen. Wer mit einem solchen Ausbund jugendlicher Melodien, in denen sich Schönheit und Wahrheit die Hand reichen und die bei leichtester Faßlichkeit durch ungewöhnlich hohen Aufschwung überraschen, aufgezogen kommt, kann aller Orten auf Beistimmung rechnen, wievielmehr in Italien, wo kein Feuer schneller zündet als das musikalische und wo kühles Lob ein unbekanntes Ding ist! „Die Zuhörer wurden von dieser Aufführung so bezaubert“, sagt Mainwaring, „daß ein Fremder sie nach der Art wie sie gerührt waren alle mit einander für wahnsinnig gehalten haben würde. Bei jeder kleinen Pause ertönte das Theater vom Jauchzen,

[1]) Marpurg, Historisch-kritische Beiträge I. 228.

ren dem Ruf Viva il caro Sassone! und andern Ausdrücken ihres Beifalls die zu extravagant sind als daß man sie nennen möchte. Sie waren durch die Größe und Hoheit seines Styls gleichsam wie vom Donner gerührt: denn nimmer vorher hatten sie alle Kräfte der Harmonie und Melodie so dicht geordnet und so gewaltig verbunden gehört. Diese Oper zog die besten Sänger und Sängerinnen von den andern Häusern an sich.“[18]) Hinsichtlich der Verbindung voller Harmonie und Melodie hat Mainwaring zwar zu sehr Vorstellungen einer späteren Zeit auf diese Oper übertragen, doch für italienische Ohren war schon in der Agrippina ein Vollklang, der ihnen überraschend neu sein mußte. Ein gutes Geschick fügte es, daß sich unter den anwesenden fremden Zuhörern der Prinz Ernst August von Hannover befand. Die Venetianer erzeigten ihm große Ehre, wie in einer hamb. Zeitung vom Jahre 1709 steht; die Fürsten des Hauses Braunschweig-Hannover betrachteten sie als alte Wohlthäter, des Prinzen Vater Ernst August war in seiner Vorliebe für Venedigs Opernspiele soweit gegangen, daß er sich in diesem Theater eine stehende Loge miethete, die sein Haus auch nach seinem Tode (1698) bis in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu eigen behielt.[19]) Die einflußreichsten Hofleute aus Hannover und mehrere vornehme Engländer bildeten des Prinzen Umgebung, so daß Händel mit allen diesen, die seiner Kunst über kurz oder lang eine neue Heimath bereiten sollten, auf die ehrenvollste und ungezwungenste Weise bekannt wurde. Ihrer dringenden Einladung nach Hannover und London wollte er aber erst Gehör geben, nachdem Italien in voller Länge durchwandert war.

5. Rom. März — Juni 1708.

Von dem Glanz des geselligen Lebens, das Händel fast überall in Italien, namentlich aber in Rom und Neapel umgab, kann man sich nach dem was diese Städte heute darbieten schlechterdings keinen Begriff machen. Die Verhältnisse sind so ganz anders geworden, daß nur entfernte Aehnlichkeiten blieben. Zu Händel's Zeit war das

18) Memoirs p. 52—53

19) Nach den Acten des kön. Archivs zu Hannover.

gebildete Italien eine einzige große zuſammenhängende Geſellſchaft, die Jedem, den ſie würdig befand auf ihre Zittige zu nehmen, auch dem Fremden, leicht von einem Orte zum andern half und allenthalben eine angenehme glänzende Wohnſtatt bereitete. Rom war der Mittelpunkt; und der eigentliche Geiſt dieſer Geſellſchaft, der überwiegend der Geiſt der Zeit war, kam zum Ausdruck in jener Akademie, die 1690 von einigen Poeten Gelehrten und Geiſtlichen, dem Erzprieſter Crescimbeni, dem kaiſerl. Poeten Silvio Stampiglia, dem nachherigen vielvermögenden Cardinal Paolucci u. A. zur Pflege der Volkspoeſie und der Beredtſamkeit geſtiftet wurde, und die ſich die Arkadia, ihre Mitglieder arkadiſche Hirten nannte. In Italien wo ſich das geſammte Leben ſo leicht zu einer wohlgefälligen, wenn auch oberflächlichen Harmonie abrundet, wo das Ernſte ebenſo leicht ausgelaſſen heitere, als das Tändelnde feierlich ernſte Züge birgt, wußten die Arkadier auch bei den Schäfereien die prieſterliche Würde zu bewahren und ungezwungen eine geiſtliche Wendung zu nehmen; doch iſt wahr, daß ihnen der Paſtor fido von Guarini einen natürlicheren volleren Stoff darbot, als das Gleichniß Chriſti vom guten Hirten. So weit die Unnatur eines erträumten Schäferlebens natürlich ſtehen kann, war es hier der Fall, und ein gewaltiger Abſtand namentlich gegen Deutſchland wo ähnlich angelegte Dinge zu einer ebenſo armſeligen als koſtſpieligen Tändelei ausarteten. Händel gerieth mitten unter dieſe Schäfer, wir wiſſen es durch ſeine eigne Angabe. Schon in den erſten Wochen ſeines zweiten römiſchen Aufenthaltes vollendete er das Oratorium Reſurrezione, und als er am Ende das Datum hinſetzte, hatte er den glücklichen Einfall ſeine Wohnung beizufügen: »dal Marchese Ruſpoli.« Dieſer Marcheſe hieß vorher Graf Francesco Maria Capizucchi; er gehörte zu einer römiſchen Familie, deren Vermögen zum großen Theile von dem 1691 geſtorbenen Cardinal Raimondo Capizucchi herrührte. Schon im Jahre 1709 wurde er Fürſt von Cerveteri. Crescimbeni widmete ihm als ſolchem 1712 die Geſchichte der Arkadier. Sein Schäfername war Olinto. Er war in dieſen Tagen unter den weltlichen Großen Roms das, was der Cardinal Pietro Ottoboni unter den geiſtlichen war. Auch ſeine Gemahlin Iſabella Geſi Ruſpoli (in der Arkadia: Almiride) und eine Gräfin Prudenza Gabbrielli Capizucchi

(Glettra), wahrſcheinlich ſeine Schweſter, gehörten zu der Akademie. Die Arkadia hatte keinen feſten Verſammlungsort. Im Anfange ſtand ihr der Palaſt der ſchwediſchen Königin Chriſtine, ſpäter der anderer Fürſten, auch der des Cardinals Ottoboni zur Verfügung; zu Ende des Jahres 1707 bot Auſpoli ihr ſeinen reizenden Garten am Monte Eſquilino an, und eben mit Händel oder unmittelbar vor ihm waren die Schäfer hier eingezogen. Der Marcheſe ging in ſeiner Liebhaberei noch weiter, denn im Jahre 1712 ließ er in der Villa am Colle Aventino für die Verſammlungen ein Amphitheater mit allem Zubehör herſtellen, und blieb in dieſer ganzen Zeit der geprieſene Wohlthäter der Akademie.[30]) Nach dem Verzeichniß der Arkadier bei Creſcimbeni im ſechſten Bande muß der Fürſt nebſt ſeiner Gemahlin über das Jahr 1730 hinaus gelebt haben; weitere Nachrichten fehlen mir. Zu der glänzenden Schaar, die allein in Rom über 600 und im ganzen Italien gegen 1500 Mitglieder zählte, gehörten ehrenhalber die vier Päpſte Clemens XI., Innozenz XIII., Clemens XII. und Benedict XIII. (1700—1730) und alle Cardinäle, die Fürſten von Portugal, Polen und Baiern, die Königin von Polen und die Großherzogin von Florenz, viele italieniſche Fürſten Grafen und Edle nebſt ihren Frauen, beſonders aus Neapel, hohe geiſtliche und weltliche Beamte, Gelehrte und Künſtler. An Muſikern begegnen wir den italieniſchen Größen Arcangelo Corelli (Arcomelo), Al. Scarlatti (Terpandro), Bernardo Paſquini (Protico), Abate Andrea Adami (Caricle), Benedetto Marcello (Driante), auch dem Engländer Daniel Lock (Cleomaco), und unter den Poeten unſerm Poſtel (Almone). Händel wurde nicht eingeſchrieben, die Aufnahme forderte das zurückgelegte 24. Lebensjahr, und er war eben erſt dreiundzwanzig geworden. Er wurde ihnen lieb und nützlich, ohne völlig einer der ihrigen zu werden. War es nicht ſein ganzes Leben hindurch ſo in allen Verhältniſſen, in denen er ſich bewegte? Aber welche ſonderbare Zeit, in der die Fürſten der Kirche Schützer eines Schäferordens waren; in der jeder Gebildete mit dem, welchen er für gewöhnlich als ſeinen hochgebietenden Herrn anzuſehen hatte, zu Zeiten ungezwungen als Compaſtore verkehren konnte; in der

30) Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI. 210 u. 336.

man die Kunſt nur auf ſolche Weiſe zu pflegen, die Gleichheit der Menſchen nicht anders vor dem ſtarren Abſchluß der Stände ſicher zu ſtellen wußte; wo der ein Prieſter von einer heiligen Handlung ohne weiteres zur Arkadia, und dieſe ſelber von Sonnetten und Epigrammen zum Anhören geiſtlicher Oratorien überging!

Unabhängig von dieſer Akademie, obwohl in enger Freundſchaft mit ihr, ſtand die Ottoboni'ſche, die ſich jeden Montag Abend im Palaſt des Cardinals verſammelte. Die Hauptgegenſtände der Unterhaltung waren hier Siegreichtung und Muſik, letztere unter Corelli's ausgezeichneter Leitung.*) Marcheſe Corelli (1653—1713) war der erſte Violiniſt ſeiner Zeit, claſſiſcher Inſtrumentalcomponiſt und Stammvater aller nachfolgenden Violinſpieler. Er ſtand auf einem ſehr vertraulichen, faſt freundſchaftlichen Fuße mit Ottoboni und wohnte in deſſen Palaſt. Außerdem hatte dieſer Fürſtcardinal, der geprieſene Schutzherr aller Muſiker und Oberaufſeher der päpſtlichen Capelle, noch eine ganze Schaar namhafter Inſtrumentiſten in Dienſten; den Geſang übernahmen die päpſtlichen Sänger. Die Montagabendmuſik war weit und breit berühmt. Der Cardinal wußte ſich etwas darauf, daß hier die erſten Künſtler der Welt mitwirkten; ſobald eine neue Größe auftauchte, ſuchte man ihrer habhaft zu werden. Man hielt auf die Muſik wie vor zwei Jahrhunderten unter Leo X. auf die Malerei, und wie damals ging auch jetzt die Geiſtlichkeit in Wohlleben und Kunſtgenuß auf. Die große Vorliebe der Prälaten für die Tonkunſt und der dadurch veranlaßte rege Verkehr aller berühmten Künſtler machte den Abgang einer namhaften Tonſchule und eines ſelbſtändigen Operntheaters weniger fühlbar. Alle bedeutenden Tonwerke, welche Händel in Rom verfertigte, kamen in Ottoboni's Akademie zur Aufführung. Creſcimbeni nennt die Pracht, die der Cardinal bei ſolchen Gelegenheiten entfaltete, majeſtätiſch; wenn die Stelle des Bibliothekars von Ottoboni's Privatbibliothek ſchon ein angeſehener Poſten war, wird man leicht begreifen, daß damit nicht zuviel geſagt iſt. Die Sache läßt ſich allerdings auch noch von einer anderen Seite betrachten. Seine ganze Stellung verdankte er zunächſt lediglich einem Onkel, dem Papſt

*) Creſcimbeni, Istoria della volgar Poesia I, 291.

Alexander VIII. (1689–91), der mit Verletzung der Kirchengesetze und aller Billigkeit seine Verwandte, namentlich den jungen Neffen Pietro, so reichlich bedachte, daß die Italiener in einem Wortspiel zu sagen pflegten, der neue Papst habe dem Apostel Pietro nicht allein sein Patrimonium, sondern auch seinen Mantel genommen, um damit den jungen Cardinal-Nepoten Pietro zu bedecken. Ein 22jähriger Cardinal, der nichts weiter gewesen wäre, als ein vornehmer Vergnügling der sich mit den Künsten spreizt, hätte bald in Verachtung kommen müssen, um so mehr da der Ohm schon im nächsten Jahre starb und ein anderer Ottoboni in Folge dessen wirklich seine bedeutendsten Aemter einbüßte; aber es zeigte sich bald, daß ein wirklicher Gehalt und eine grunditalienische Natur in dem Manne steckte. Den Großen ging er voran durch Pracht und Würde, den Collegen durch kluge Besonnenheit, den Gelehrten durch Bildung, den Kunstliebhabern durch Geschmack und Freigebigkeit, den Unterpriestern in seinem Kirchspiel durch die eifrigste ausgedehnteste Pastoralthätigkeit; gegen die Künstler war er freigebig, gegen die Armen und Bedürftigen unbeschränkt wohlthätig und mit eigenen Händen hülfreich, gegen Jedermann leutselig. Jeder unbefangene Landsmann räumte willig ein, daß die Hunderttausende, welche dem Cardinal an Einkünften jährlich zuflossen, gerade in die rechten Hände gelangten. Corelli, als er starb, wußte seine ersparten 40000 Thaler auch nirgends besser niederzulegen, als bei Ottoboni; und obwohl er sie diesem zum Geschenk hinterließ, gelangten sie doch ohne Abzug auf die gerechteste Weise unter die Verwandten des großen Künstlers.

Pietro Ottoboni (1668–1740) machte sich als Schützer der Künste schnell einen Namen. Schon 1691, da er doch erst 23 Jahre alt war, sagt Dryden in dem Prolog zu der Halboper König Arthur, es sei wahrlich Geldes werth, wenn sie sich dort in England auch eines Ottoboni versichern könnten.[52]) Der junge Cardinal be-

52) »Indeed, it were a bargain worth our money
Could we insure another Ottoboni.«
King Arthur, an Opera in five acts, written by John Dryden, comp. by Henry Purcell, and now first printed. Edited by Edward Taylor, Prof. of Music in Gresham College. London, printed for the Members of the Musical Antiquarian Society. 1843. Fol. p. 16

ſtach mehr noch durch die Art wie er die Sachen angriff und die herrſchenden Neigungen befriedigte, als durch die großen Summen welche daranfgingen. Er machte bald gemeinſame Sache mit denen, welche die alten Tragödien in ihrer Reinheit nachbilden wollten, und dichtete ſelber eine. Daneben war er eifrig thätig in derjenigen Gattung, durch welche die alte Tragödie den meiſten Schaden erlitten hatte, im muſikaliſchen Drama, und fertigte den Operntext Triumph der Liebe für die Gompenuſten in ſeiner Capelle, worauf denn, weil er an der großen Vorliebe der Römer für Puppenſpiele theilnahm, das Werk auf einem ſehr künſtlich erbauten Puppentheater mit hölzernen Figuren vorgeſtellt wurde. Eine Aufführung mit den erſten Caſtraten ſeiner Zeit mußte weniger koſtſpielig geweſen ſein, denn jeder Springer koſtete gegen hundert Piſtolen. Die Geſchichte ſpielte auf dem Meere unter Seezäubern; die Capelle machte dabei eine kriegeriſche Muſik, die in eine große Serenata zum Preiſe der Liebe ausließ. Lucanio und Irenio, nämlich der Graf San Martino und der Cavalier Acciainoli führten als geſchickte Mechaniker und als müſſige Leute das Werk herrlich aus, natürlich auch als eine Sache von großer Wichtigkeit. Dieſe Spielerei kam noch 1708 auf das Londoner Theater. Dergleichen ging vor ſich in den erſten Jahren, in der erſten Jugend. In der Folge beſchränkte man ſich mehr und mehr auf Inſtrumentalſtücke, Cantaten, Serenaten und Oratorien; die Zeit war ernſter geworden, der neue Papſt Clemens XI. (1700 – 1721), in allerlei Bedrängniß und erſchreckt durch wiederholte Erdſtöße, ſchloß die Theater, Rom ſah ſchon 1701 keine Opern mehr.[53]) Oratorien und Serenaten, d. h. größere Cantaten für mehrere Sänger, waren bei Händel's Anweſenheit in Rom die einzig möglichen Arten dramatiſcher Muſik. Eine Oper hat er hier weder gehört noch verfertigt, nicht einmal ſeine Agrippina konnte zur Aufführung kommen. Dieſer Zuſtand erklärt uns die äußere Anlage ſeiner Werke, wie der Geiſt der römiſchen Geſellſchaft die innere. Die Objectivität in Händel's Schaffen iſt bewundernswerth; ſeine Werke

53) „Das Theatrum zu Turin habe ich nicht geſehen, und die zu Rom werden nicht mehr geöffnet, ſeit dem letzten großen Erdbeben.“ Deutſche Gedichte S. 89. Erſt nach zehn Jahren durften ſie ſich wieder auftun, wurden nun aber hart beſteuert.

friegen die jedesmaligen Verhältniſſe so treu, daß ſie dieſen ohne ſtarke Mitwirkung der Perſönlichkeit einfach abgeſchöpft ſcheinen. Aber wo machte ſich perſönlicher Charakter wohl mehr geltend, als eben bei Händel? Er konnte ſo tief und ſo völlig ſeiner ſelbſt vergeſſend in's Leben eingehen, weil er ſicher war ſich nie zu verlieren; aber nur der darf es wagen, deſſen Individualität in perſönliche Kraft aufgeht, und deſſen Kunſtgedanken weder durch mangelhafte Verbildung gehemmt noch durch beſondere Neigungen beſchränkt ſind.

Reſurrezione. 1708.

Weil Oſtern herannahte, machte er die erſte größere Arbeit für dieſes Feſt, er nannte ſie auch Reſurrezione, Auferſtehung. Die letzte leere Seite der Originalhandſchrift enthält die ſchon beſprochene Angabe: »Roma la Feſta di Paſque dal March.e | Ruſpoli | 11 d'Aprile | 1708.« Es iſt eine Verhandlung zwiſchen dem Engel, dem Satan, der Maria Magdalena und den Jüngern; nicht Bibelwort, ſondern ein freies Gedicht theils nach der Schrift theils nach chriſtlichen Einfällen. Der Verfaſſer des Textes iſt nicht bekannt geworden. Wir wiſſen nur ſoviel, daß dieſes Oratorium zu den Werken neueren Styls gehört, die erſt ſeit 10—15 Jahren die ältere Form verdrängt hatten, und zu deren Verbreitung niemand mehr Eifer einſetzte, als Ottoboni. Er mag denn auch dieſes Oratorium gereimt haben. Es zerfällt in zwei Theile. Lucifer fängt mit einem kahlen Recitativ an, bald darauf erſcheint ein Engel Gottes der ihm die Wahrheit ſagt. Die Vorgänge bedürfen keiner Beſchreibung. Nur zwei Chöre ſind in dem ganzen Werke, am Ende jedes Theils einer, an Ordnung und auch an Kunſt faſt wie in den damaligen Opern und genau wie in den gleichzeitigen italieniſchen Oratorien. Die Fugen mußte er diesmal zu Hauſe laſſen. In beiden Chören haben wir eine vorſingende Ober- oder Mittelſtimme und einen willigen Chor der mit einſchlägt. Bei ſeinem Schwung und ſeiner durchſichtig leichten Behandlung konnte Händel ſelbſt in einer ſo einfachen Weiſe etwas in hohem Grade kunſtmäßiges liefern, wie wir aus ſeinen bekannteren Oratorien wiſſen; auch hier geſtaltet ſich, beſonders in dem erſten Chore, ein glanzvolles Tonbild. Von den Arien ſind mehrere ſchon bei der Agrippina beſprochen. Einige der übrigen tragen die

Spuren flüchtiger Abfaſſung an ſich, der größte Theil iſt kunſtvoll und ſehr ſchön. Beſonders iſt es das Orcheſter, die Behandlung der Inſtrumente, was die Aufmerkſamkeit an ſich zieht. In Rom durfte Händel ſich weiter ausbreiten als vorhin, die ſchöne Capelle wollte beſchäftigt ſein. Hier wo er alle Inſtrumente meiſterhaft beſetzt fand, bildete er ſich zum Meiſter in der Benutzung derſelben; für Inſtrumente ſchreiben konnte er von Kind an, aber ſorgſam und ſicher inſtrumentiren lernte er erſt in dieſer Capelle. Seine römiſchen Compoſitionen haben durch dieſen Studiengang alle etwas beſonderes bekommen, was ſie von den übrigen ihrer Gattung unterſcheidet. Auch in der Inſtrumentation des Oſter-Oratoriums herrſcht eine ausgeſuchte Mannigfaltigkeit und eine feine Berechnung contraſtirender Klänge. Trompeten geſellen ſich nicht bloß zu dem Schlußchore, ſondern auch zu zwei Arien und ſogar zu einem Recitativ des Cuſtos. Beſonders ruhig zeigen ſich die Saiteninſtrumente. Die erſte Violine wurde, wie wir wiſſen, von Corelli geſpielt, ihre Bevorzugung kann alſo nicht auffallen. Wiederholt ſind bei dem Solo des erſten Violiniſten die übrigen Violinen noch wieder getheilt, einmal, nämlich bei dem Geſange des Engels »D'amor lo conſiglio«, ſogar als Violino 1 & 2 & 3 & 4, ſo daß mit Viola und Contrabaß beim Tutti ein ſechsſtimmiger Saitenchor angeſchlagen werden kann; in ſeiner Art gewiß eine Merkwürdigkeit. Auch für die Viola da gamba oder Kniegeige, ein lange beliebtes aber jetzt aus dem Gebrauch gekommenes Tonwerkzeug, muß in Ottoboni's Capelle ein vorzüglicher Spieler geweſen ſein, denn Händel hat es hier in ſo ausgedehnter Weiſe zur Anwendung gebracht, wie es nur für einen Virtuoſen auf dieſem Inſtrumente erwünſcht ſein konnte. „Ich, meines Theils, finde die Viola da Gamba deswegen bequem, weil es ein baßirend Inſtrument iſt, und doch dabey ſo wol einfache, als vollſtimmige, oder verdoppelte Melodien, herausbringen kann.“ [51]) Wir ſind bei all' unſerm Muſiciren noch nicht dahin gekommen, daß wir die Nothwendigkeit einſehen, dergleichen vergeſſene werthvolle Spielwerkzeuge wieder hervorſuchen zu müſſen. Bei einem klagenden, von zwei Flöten ſanft erhellten Recitativ der Magdalena in Fmoll führt die Viola

51) Mattheſon, Kleine General-Baß-Schule. Hamburg 1735. 1. S. 51.

da gamba allein den Baß, und malt dadurch ein ganz anderes Bild, als vorhin der Chor der Violinen. Die Raſerei des Lucifer geht dem zarten Recitativ unmittelbar voraus, und ihm folgt eine Arie der Magdalena mit zwei Flöten, zwei gedämpften Violinen, Viola da gamba und Violoncell als Grundbaß. Der Violoncell hat zu Anfang einen Orgelpunkt von 39 Takten, dann vereinigt er ſich mit dem Clavier, während in dem langen Mittelheil, der den Rhythmus ändert, die Viola da gamba allein den Baß führt und die Flöten in der Höhe regieren. Wieder ein anderes Tonbild! Eine noch eigenthümlichere Inſtrumentation hat die Tenorarie des Johannes: Traverſa, eine Flötenart, oben, Viola da gamba in der Mitte, Teorba unten, durchſchnitten von einigen ſcharfen Läufen der Bäſſe und Violinen in Octaven.

Händel hat ſpäter wohl den einen oder andern Satz wieder erneuert, wie er z. B. die Melodie des erſten Chores (Il Nume vincitor) dem König Georg I. auf dem Waſſer vorſpielte, aber im Ganzen dieſes Oratorium nicht ſo ausgebeutet, als die Agrippina, obwohl es in ſeinen Augen ebenſo wenig bleibenden Werth hatte. Schon daraus kann man abnehmen, daß es an originalen Tongedanken um ſo viel ärmer ſein muß, als es an Inſtrumenten und glücklichen inſtrumentalen Zügen augenſcheinlich reicher iſt. Auf das Ganze geſehen, offenbart ſich in dem Oratorium mehr Glanz als Tiefe, mehr Kunſt in der Farbengebung als in der Zeichnung; doch waltet überall ein keuſcher ernſter Sinn, auch in den munterſten Tönen. Solche Werke ſchätzte und verſtand das damalige Rom. Künſtleriſch hat dieſes Oratorium eine geringe Bedeutung, aber geſchichtlich eine ſehr große. Es ſteht für alle gleichzeitige italieniſche Oratorien, die ſich doch als religiöſe Kunſtwerke auch nicht höher heben, und bildet eins der wenigen erhaltenen Denkmale aus einer ſo bildungsreichen, aber nun, und zwar durch Händel ſelbſt, überwundenen Periode. Hinter den Werken der beſten Italiener ſteht es nur zurück an weicher geſangvoller Cantilene, überragt ſie aber durch Vollklang und geſunde Harmonie, trägt daher auch weniger die Spuren des Pietismus oder Janſenismus an ſich, obwohl es ebenfalls nicht völlig frei davon iſt. Das ganze Geſchlecht war einer vorwiegend ſinnlichen Frömmigkeit ergeben; Händel hat ihm hier in einem italieni-

ſchen und ſpäter noch in einem deutſchen Werke ſeinen Tribut gezollt. Wie ſehr man von ſeinen Fähigkeiten für oratoriſche Compoſitionen erbaut war, zeigt nichts beſſer, als die Aufmunterung zu einem anderen Werke ähnlicher Gattung, größer eigenthümlicher und lehrreicher als das vorausgegangene, war im erſten Entwurfe ebenfalls kein bleibendes Kunſtwerk, aber der feſte Grund auf dem ſich nach und nach ein ſolches geſtaltete.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno. 1708 und 1737.
The Triumph of Time and Truth. 1757.

Es giebt kein zweites Werk von Händel, welches uns auf eine ſo anziehende Weiſe in ſeine Perſönlichkeit einführte. Hier ſteht der Menſch in ſeiner Jugend oder, wie der Dichter ihn nennt, die Schönheit (Bellezza, Beauty), froh in's Leben blickend, aber ohne ſicheren Führer; umgeben einerſeits von dem Vergnügen und dem Betruge, welches dieſem ſo leicht anhaftet (Piacere, Pleasure und Deceit), andererſeits von der Zeit (Tempo, Time) und dem weiſen Rathgeber, dem Sohn der Wahrheit, der ihre Lehren deutet (Disinganno, Counsel). Die Schönheit, indem ſie ſich im Spiegel beſieht, zweifelt ob die Reize beſtehen werden. Das Vergnügen ſagt, ſie werden beſtehen, wenn ſie ſich ohne Rückhalt ihm ergebe, alle Sorgen banne und der Zeit vergeſſe; Zeit und Rath thun Einſpruch. Nun denn, ſagen Alle, laßt uns ſehen wer den Sieg behält. Die Schönheit will ſich mit der Schaar der Vergnügungen umſtellen und ſo gegen den Zahn der Zeit ſichern. Mein Arm hat ganz andere Dinge zerſtört, wie will ſich die flüchtige Schönheit dagegen auflehnen? ſagt die Zeit, die Gräber aufrufend, ob von all' den geprieſenen Schönheiten, die ſie bergen, auch nur der geringſte Strahl noch hervorleuchte. Dem Vergnügen erſcheinen ſolche Betrachtungen zu ernſt, ſolche Töne zu ſchauerlich für den, der doch erſt im Frühling ſeines Lebens ſtehe. Es iſt wahr, ſagt der Rath, wer noch ſo jung iſt, hört unſere Stimme nicht gern; aber damit nicht zu ſpät an das Rechte gedacht werde, laß dir ſagen: das Leben verfliegt gleich einem Schatten, wie ſehr du dich auch an die Hoffnung klammerſt, gar bald ſchlägt die Stunde die alles zerſtört. In reizvollem Wechſel ziehen die Vergnügungen vorüber und machen, wie es zu geſchehen

pflegt, durch ihre heitere ſorgloſe Freude die Jugend ſicher; faſt übermüthig fordert die Schönheit die Zeit auf, doch dieſes alles nach ihrer Drohung zu zerſtören, aber hoffentlich ſchlafe ſie und wolle fortan nicht mehr die ſchönſten Lebensgüter vernichten. Doch die Zeit erſcheint wider Vermuthen augenblicklich, denn die Sinnlichkeit, ſagt ſie, iſt mein unbeſtrittes Reich, willſt du meine verhaßte Gewalt nicht mehr zu fürchten haben, ſo erwähle für dieſe Vergnügungen die beſſeren Güter dort oben, wo ſtatt der Zeit Unſterblichkeit waltet, wohin ich nur weiſen, nicht folgen kann. Denn um ſo viel herrlicher die Seele iſt, als die gebrechliche irdiſche Hütte in der ſie wohnt, ſetzt der Sohn der Wahrheit hinzu, ſo weit gehen die höheren Freuden über das Vergnügen der Sinne. So ſehr auch noch Betrug und Vergnügen dareinſprechen und mahnen, die Roſe zu pflücken aber den Dorn zu laſſen — die Weisheit behält von jetzt an den Sieg. Willig wendet ſich die Schönheit von dem Vergänglichen, weiſt die leichtſinnigen Gedanken ab, um nicht erſt dann bereuen zu müſſen, wenn, geiſtverlaſſen elend, die Reue nicht mehr helfen noch die Krankheit Troſt geben kann. Nicht ſpät will ſie Gott opfern was ſie dann nicht mehr hat, ſondern jetzt wo ſie noch im Vollbeſitz iſt. Die Geſtalten des Vergnügens und des Truges entfliehen vor der Wahrheit, die ſich im Glanze vom Himmel herabſenkt; und auf dem Tugendpfade, auf dem Wege himmelan befiehlt die Schönheit ſich der Obhut der guten Engel.

Nicht völlig ſo ausgebildet, doch in den Grundzügen legte man ihm jetzt in Rom dieſe Dichtung vor. Ein Mann in reiferen Jahren, der Cardinal Benedetto Panfili (Fenizio unter den Arkadiern, 1653—1730), hat ſie verfaßt[55]; ſeinen Namen kann Mainwaring doch nur von Händel ſelbſt wiſſen. Das Gedicht ruht auf einem Gedanken, deſſen Wahrheit ſich zu allen Zeiten erſt im Kampfe erproben muß, dem aber wohl niemals hartnäckiger widerſprochen wurde, als in Händel's Tagen. Eben zu der Zeit, die den größten Scharfſinn und die ausgeſuchteſten Mittel anwandte um das Vergängliche zu verewigen, mußte der Sieg einer ſolchen Wahrheit von

55) Mainwaring, Memoirs p. 62. Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 286.

großer geſchichtlicher Bedeutung ſein. Aber wie merkwürdig! Ein junger Deutſcher kommt nach Rom, und die dortigen Schäfer, denen doch allerlei Eitelkeit geläufiger war, als die Weisheit, ermuntern dieſen Jüngling, durch ſeine Kunſt den Kampf ſittlicher Mächte mit den Reizen des Sinnenlebens, den Sieg der Wahrheit über eitlen Schein zu feiern. Freilich war es, wie wir wiſſen, ſeine Beſtimmung, das ſittlich rath- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet hinzuſtellen, ſoweit es äſthetiſch d. h. mit den Mitteln ſeiner Kunſt möglich war, und die großen reinen Ideen, ſowie ſie ſich aus dem ſinnlichen Zeitalter empor arbeiteten, zu faſſen und zu verklären: aber daß auch die römiſchen Freunde von dieſer Miſſion etwas ahnten, ſchon damals, das eben iſt ein ſo äußerſt merkwürdiges Zeugniß über Händel's Jugend. Wie ſehr er dieſen Gedanken als ſeinen eignen und deſſen möglichſte Verherrlichung als ſeine heilige Pflicht betrachtete, wird erſt recht offenbar durch die liebevolle Sorgfalt, mit der er im Laufe von funfzig Jahren daran arbeitete.

Das Werk zerlegt ſich in drei Theile. In Rom nannte man es eine Serenata, weil der Begriff des Oratoriums noch an bibliſchen Gegenſtänden haftete; jetzt zählen wir es mit Recht zu den Oratorien. Das Original der erſten Bearbeitung von 1708 iſt, gleich allen Werken die er ſpäter umbildete oder ausbeutete, nur unvollkommen erhalten, auch die Zeitangabe fehlt gänzlich. Die Melodien haben alle etwas urſprünglich friſches. Unter den mehrſtimmigen Sätzen fällt zuerſt der Chor »Son larve di dolor« auf, ein doppelt fugirter Satz in der Octave, bei dem die italieniſchen Kirchenſtücke Vorbild waren; kunſtreiche Arbeit und ſchöne Muſik, doch nicht ſo völlig in ſich gerundet, wie ähnliches aus Händel's ſpäterer Zeit. Ein anderer Chor (L'uomo sempre se stesso) am Schluß des erſten Theiles fließt glatt und melodiſch dahin gleich einem Opernſchluſſe. Einen eigentlichen Oratorien-Chor ſucht man in dem ganzen Werke wie in der ganzen damaligen Zeit vergeblich. In dem zweiten Theile nehmen namentlich zwei kleine Quartette unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Das erſte in Emoll (Se non sei piu ministro) iſt ganz dialogiſch: die Schönheit ſteht ſchwankend vor verſchiedenen Wegen, Piacere zeigt die Straße der Vergnügungen, Zeit und Rath halten den Spiegel der Wahrheit vor und ſingen zuletzt wie zur Verſtärkung

ihrer Gründe zweistimmig, drei oder alle vier Personen singen nie zusammen. Originalität ist dem Satze nicht abzusprechen, aber die eigentliche Form des Quartetts fehlt. Der zweite noch kürzere in Dmoll (Voglio tempo) hat doch wenigstens an einigen Stellen vierstimmigen und durchweg zweistimmigen Gesang; die etwas ausgeführtere Cantilene der Bellezza bildet für die anderen Stimmen Band und Anhalt. Ueberall tragen die Melodien außer der allgemein musikalischen Schönheit auch noch das Gepräge der betreffenden Person auf ausgezeichnete Weise an sich. Besonders steht die Bellezza im reichsten Schmucke des Lebens vor uns, als wirkliche bezaubernde Schönheit. Das eben sichert dem Gegenstande die lebhafteste Theilnahme und macht ihn oratorischer Behandlung werth; die aufleuchtende sittliche Schönheit gewinnt in einem solchen Gefäße einen unendlichen Glanz.

Unter den bedenklichsten Umständen nahm Händel 1737 das Werk zum zweiten Male vor. Die Umgestaltung war eine durchgreifende, nur wenige Stücke blieben ungeschoren. Die genannten Quartette und Chöre nebst mehreren Arien schob er jetzt bei Seite, überhaupt alles was mühsam aufzuführen, was unfertig oder unwirksam schien. Wirkung war ihm jetzt die Hauptsache, er gab das Werk nur um ein volles Haus zu erzielen, um zu einer Zeit, wo man seine herrlichsten Schöpfungen gleichgültig hinnahm, einen voraussichtlichen Bankerott seines Theaters zu verhüten. In so bedrängter Lage vergriff und versündigte er sich zuweilen an seiner Musik, auch in diesem Oratorium. In einer Arie schmeichelt Piacere »Lascia la spina, laß den Dorn und brich die Rose". Die Melodie ist herrlich melodiös und charakteristisch. Händel meinte aber, da die größte Zahl seiner Zuhörer die Worte weder verstand noch beachtete, eine andere Melodie die auch mit Lascia anfängt und in aller Ohren hing, nämlich die oben Seite 122 mitgetheilte aus Rinald, müsse besser ziehen, daher legte er dieser wohl oder übel die ganz abweichenden Worte unter. Er hat sie hier auf's neue sehr fein harmonisirt, aber niemand wird um dieses Gericht für einen leckeren Gaumen jenes Thränenbrot der Almirena preisgeben. Wir haben sein eignes Geständniß, denn 1757 ging er einfach auf die so treffende Melodie von 1708 zurück und setzte damit auch Lascia

ch'io piango wieder in ihre vorigen Rechte ein. Die Aufführung hatte nicht den geringſten Erfolg; Händel ſollte zwar endlich ſiegen, aber nur mit Darangabe des beſten was er hatte, nicht mit unkünſtleriſchen Mitteln. Wie durch dieſes Mißlingen ſeine Mißgriffe unſchädlich gemacht ſind, ſo ſind ſie durch die weſentliche Verſchönerung, in welcher das Oratorium aus der Umarbeitung hervorging, reichlich aufgewogen. Die zahlloſen kleinen Beſſerungen übergehend, wollen wir nur den Schluß betrachten. Die Schönheit erhebt ſich hier zu einem Geſange in Cdur (Quel del ciel ministro eletto), der den Kern der Handlung und der Muſik enthält; dieſe Töne, in denen ſie ihren Dienſt dem Himmel weiht, überragen alles Vorausgegangene. Daß er ſchon in Rom die Grundzüge dieſer Melodie erfand, iſt für den Gehalt der erſten Abfaſſung entſcheidend; daß er ſie unter den jetzigen Umſtänden in einem ſo viel dichteren Laube auf's neue zur Blüthe zu bringen wußte, ſpricht nicht minder für die Begeiſterung und das richtige Grundgefühl, mit welchen er den Goldgehalt ſeiner Werke unabläſſig der vollkommenen Schönheit näher führte. Nach dieſem Geſange wurde das Oratorium mit Orgelſpiel und einem freien Chor geſchloſſen, wie wir aus der unmittelbar folgenden Bemerkung ſehen: »Segue il Concerto | per l'Organo | e poi l'Alleloja | Fine dell' Oratorio | G. F. Handel | London March 14 | 1737«; dazu auf der gegenüberſtehenden Seite: »London angefangen ohngefehr den 2 March 17« [37 iſt weggeſchnitten]. Welches Hallelujah gemeint iſt, ſagt uns die ſpätere engliſche Bearbeitung, wo er ebenfalls ein Hallelujah (in Fdur) für den Schluß verwandt hat; und weil der Chor mit dem vierten (nach Arnold's Ausgabe dem dritten) der ſogenannten Orgelconcerte ſo merkwürdig verwachſen iſt, wiſſen wir zugleich auch, welches Concert es war das er in dem Oratorium zum beſten gab. Das Autograph, welches mit dem des zweiten und dritten Concertes vereinzelt in's Britiſh Muſeum gelangte[56]), zeigt den Zuſammenhang mit dem Hallelujah-Chor ganz auffallend. Das Concert für Oboe Saitenſpiel und Orgel beſteht aus drei Sätzen. Für den letzten, ein Allegro,

56) King George III. Mss. 317. S. Catalogue of the Manuscript Music in the British Museum. London 1842 No. 119 p. 45.

erfand er als Hauptgedanken ein Motiv, das in gehaltenen Tönen eine Quarte aufsteigt und vereint mit den kleinen Neben- und Zwischengedanken eine herrliche Klangkraft offenbart. Er bemerkte bei dem mit fliegender Schnelligkeit hingeschriebenen Entwurfe auch bald die gesangartige Haltung von Thema und Contrathema, sowie den Chorgeist den das Ganze athmet. Als er nun an die Finalcadenz kam, schien es ihm doch unrecht, wenn es hiermit schon zu Ende sein sollte, daher arbeitete er ohne Absetzen weiter in einer Weise die ihm so ganz ähnlich sieht: er machte einen doppelten Taktstrich, ergriff dieselben Gedanken wieder, rief das Wort Hallelujah herbei, und nun Chorus mit Instrumenten, doppelt fugirt, breit und herrlich auseinander, das vorausgegangene Spiel wohl siebenfach überragend! Die genannte Handschrift ist in dieser Art das unterhaltendste was sich denken läßt. Zum Schlusse setzte er: »S. D. G. | G. F. H. | march 25 | 1735.« Concert und Hallelujah waren also schon zwei Jahre alt.

Unter den vielen persönlichen Bezügen der Händel'schen Muse, die so unmittelbar zum Herzen sprechen, ist dieser nicht der geringste, daß das idealste und reinste Werk aus seiner Jugend auch der Schlußstein seiner großen Kunstthaten werden sollte. Er arbeitete zu allerletzt daran, in den wenigen lichten Augenblicken, die die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein 72stes Jahr, und führte es auf im 73sten, 1757.[57]) Der Grundstock der alten Gesänge ist beibehalten, doch etwa der dritte Theil des Ganzen theils aus anderen Werken gezogen, theils ganz neu gesetzt; er kündigte es auch an als „aus dem Italienischen genommen mit verschiedenen neuen Zusätzen und Aenderungen". Gleichsam wie von selbst ging es in englische Sprache über, und ebenso mühelos nahm es die vollere oratorische Gestalt an. Nun erst ist es so geworden daß man dabei ausruhen mag. Schon der Eingangschor „Zeit ist eine übermächtige Gewalt die jeder weise Sterbliche verehren wird (Time is supreme)", eine Ueberschrift im echten Lapidarstyl, eröffnet uns eine hohe freie Fernsicht, von der wir früher wenig sahen. Eben in den Chorsätzen dieses Oratoriums hat sich blühende Jugend mit der tiefsten Kunstweisheit und einem erschütternden Lebensernst verbunden; sobald er das

57) Mainwaring, Memoirs p. 149. Burney, History IV, 668.

ſchwierigſte und größte angreift, ruht auf dem ergrauten Meiſter noch immer derſelbe feurige poeſievolle Genius, dem wir die reifſten Erzeugniſſe ſeiner kraftvollen Manneszeit verdanken. Wer jedem Oratorienchor ſeine originale, aus der Dichtung, aus dem Gegenſtande geſchöpfte Form zu geben wußte, war überhaupt für immer vor einem Spiel mit leeren Formen geſichert. Allerdings konnte nur ein ſehr alter Mann das Werk ſo geſtalten, wie es nun daſteht; aber nicht ſeine zitternde Hand ſehen wir, ſondern ſein dem Grabe und der Unſterblichkeit zugewandtes Denken. Als die Zeit auf die unſchönen Reſte alles Irdiſchen, auf die Gräber hinweiſt, fällt der Chor bewegt ein „O Zeit ſtärke uns und zeige uns den Weg der Weisheit (Strengthen us o Time)!“ Auf dieſe acht Takte folgt der herrliche Pſalmchor „Dann wollen wir die Böſen deine Wege lehren und die Sünder zu dir bekehren (Then shall we teach thy ways)“, den er aus einem um 1720 entſtandenen Anthem entlehnte. Das Gelübde des reuigen David an Gott bezog er geradeswegs auf die Zeit; denn einem Greiſe, der mit der Welt abgeſchloſſen und Grab und Himmel nahe vor Augen hat, fließt beides zuſammen. Ein folgender, mit den Vorgängen ebenfalls nur loſe verbundener Chor vergegenwärtigt uns daſſelbe. Die Schönheit will jetzt dem Vergnügen Lebewohl ſagen, nicht erſt dereinſt, wenn ſie ſchwach und krank iſt; und nun ſingt der Chor „Tröſte o Herr den der krank iſt (Comfort them o Lord)“. Die Muſik, nebſt den Worten entlehnt, gehört zu dem ausdrucksvollſten was Händel gemacht hat, aber wäre er nicht ein Siebziger geweſen, würde er ſie an dieſem Orte wohl nicht erneuert haben. Die Chöre ſind ſämmtlich ſchön: der 7ſtimmige für vier Soprane zwei Alte und Tenor über die Zeit die alles wieder in Ordnung bringt (Pleasure submits to pain), der lange prächtige und ſo einfache Lobgeſang über die Jagd (O how great the glory), der folgende wo das Vergnügen der Chorführer iſt (Dryads Sylvans with fair flora) und alle übrigen ſtehen trefflich an ihrem Platze, gleichviel ob als originale oder als entlehnte Compoſitionen. Zu den überkommenen italieniſchen Arien hat er eben keine Meiſterſtücke erſten Ranges neu geſchaffen, doch iſt ihnen manches Anſprechende beigefügt. Schon vorhin bei der Agrippina (S. 195) bemerkten wir die ſinnvolle Umbildung einer Arie für dieſes Drato-

rium, und ſo werden bei den betreffenden Werken nach und nach die übrigen Stücke zur Sprache kommen. Wollten wir ſchon jetzt der mannigfachen Verzweigung umgebildeter Arien und Chöre im Einzelnen nachgehen, würden wir zu weit in noch unbekannte Werke hineingerathen; das Oratorium in ſeiner dreifachen Geſtalt ſoll uns hier nur Händel's Schaffen durch funfzig Jahre insgeſammt überſehen laſſen, und ein Beiſpiel hinſtellen von der Vollkommenheit die aus der Begeiſterung ſeiner Jugend emporwuchs. Dem Schlußgeſange der Schönheit fehlte bei der zweiten Bearbeitung vom Jahre 1737 nichts weiter, als der anſchaulichere und proteſtantiſch gefaßte engliſche Ausdruck anſtatt des katholiſch-italieniſchen:

Quel del ciel ministro eletto
non vedrà più nel mio petto
voglie indegne e vano ardor
e se vissi ingrato a Dio
ei custode del cor mio
lo vedrà pieno d'amor.
Quel del ciel: D. C.

Guardian Angels o protect me
and in virtue's paths direct me
while resign'd to heav'n above
let no more this world deceive me
nor vain idle passions grieve me
strong in faith in hope in love.
Guardian Angels: D. C.

Jetzt iſt er eins der Prachtſtücke Händel'ſcher Poeſie. Die Begleitung der Saiteninſtrumente in Achteln, und von Achtelpauſen unterbrochen, iſt nicht mehr dieſes bloße Tonſpiel, es iſt der leichte Gang auf Wolken, der die Seele hinaufführt, wie die freie Imitation der Singſtimme durch die Oboe die Hand iſt, die der Engel darreicht; die Kunſt iſt hier völlig aufgegangen in die Idee, der ſie dient. Und was ſoll man von der Geſangmelodie ſagen, die ſo ſelbſtgewachſen natürlich und ſo kunſtlos einfach ausſieht? Die unbedeutendſte Stimme kann ſie bewältigen, wenn nur das rechte Verſtändniß vorhanden iſt, und wiederum mag die ausgebildetſte Kunſt daran die Probe beſtehen. Bewundernswerth bei dieſem Geſange iſt noch die ſtille Haltung, in der er wie eine Waldblume im Grunde ſo für ſich blüht; bei lebendigſter Schwungkraft des Gemüthes der feierliche Frieden des Gebetes darüber ausgebreitet. Ein Werk, an Gehalt ſo edel und herzſtärkend, und mit ſo beſcheidenen Mitteln aufzuführen, wie dieſes Oratorium, ſollte eine Zierde aller Muſikvereine ſein. Aber man hat es ganz vergeſſen.

Ueber die erſte Aufführung der Compoſition in Ottoboni's Ca-

pelle weiß Mainwaring einiges zu erzählen, das nicht ohne Grund ſein wird. Wie ſehr Händel beſtrebt war auf Styl und Spielart der römiſchen Künſtler einzugehen, zeigen alle Werke, die er für ſie geſetzt hat; er ſah wohl, daß er nur bei einer ſolchen Willfährigkeit aus ihrer Muſik den rechten Gewinn ziehen könne. Doch zuweilen hatte er mit ihnen einen kleinen Strauß, beſonders wegen der Eingangsmuſik, die er in franzöſiſcher Weiſe anzulegen, dabei aber die ſcharfen großen Züge noch viel einſchneidender und größer zu machen pflegte. Die Italiener hatten eingeſtandenermaaßen dergleichen franzöſiſche Muſik niemals gründlich geübt, ſie beruhigten ſich mit der Bemerkung, jedes Land habe ſo ſeine Weiſe, und die ihrige ſei von der franzöſiſchen und deutſchen verſchieden. Händel hörte dergleichen Gedanken, wenn ſie geſprächsweiſe geäußert wurden, in ſeiner bekannten beſcheidenen und höflichen Zurückhaltung ruhig mit an; wollte man aber bei Ausübung ſeiner Muſik von dieſem Glaubensbekenntniß Gebrauch machen, ſo fuhr er auf in geflügelten Worten und erinnerte ſich dann, daß er nicht in der Welt war, um ſchlendriansweiſe in den hergebrachten Gegenſätzen zu beharren. Doch ging alles wie unter Freunden. Mainwaring ſagt: „Händel's Compoſitionen waren von einer Art, die der in Italien gebräuchlichen ſo unähnlich ſah, daß diejenigen, welche ſonſt ſelten oder nimmer in der Ausübung fremder Muſik zu kurz kamen, bei ſeiner Arbeit oft ſtutzten, wie ſie herauszubringen ſei. Corelli ſelbſt beklagte ſich über die Schwierigkeiten in Händel's Ouvertüren. In der That hatten alle ſeine Tonwerke, nämentlich im Eintritt, einen Grad von Feuer und Kraft, der zu der ſanften Anmuth und gefälligen Zierlichkeit eines ſo ungleichen Geiſtes, wie Corelli war, nicht wohl paßte. Eines Tages machte Händel verſchiedene fruchtloſe Vorſtellungen, ihn über die Art aufzuklären, wie gewiſſe feuerſprühende Gedanken geſpielt werden müßten; aber verdrießlich gemacht durch die Zahmheit, mit welcher Corelli nach wie vor fortgeigte, riß er ihm das Inſtrument aus der Hand und ſpielte die berührten Stellen ſelbſt her, um zu zeigen, wie wenig jener ſie verſtand. Corelli aber als ein ſehr beſcheidener und ſanftmüthiger Mann bedurfte einer ſolchen Ueberführung nicht; denn offenherzig erklärte er, daß er es nicht verſtehe d. i. die Sachen nicht genügend herauszubringen, noch ihnen die gehörige Stärke des Aus-

drucks zu geben wiſſe. Als Händel ungeduldig ſchien, ſagte Corelli: ‚Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo. Aber, mein lieber Sachſe, dieſe Muſik iſt im franzöſiſchen Styl, auf den ich mich garnicht verſtehe.' Die Ouvertüre zu Il Trionfo del Tempo war es, welche dem Corelli die meiſte Schwierigkeit verurſachte. Auf ſeinen Wunſch ſetzte Händel an deren Statt eine Symphonie, die mehr nach dem italieniſchen Geſchmack war."[58]) Daß Corelli bei muſterhafter Ausbildung ſeiner Fähigkeiten doch mitunter ſelbſt ſeinen Landsleuten etwas beſchränkt vorkam, erhellt aus dem Vorfall in Neapel eine kurze Zeit nachher, wo der alte Scarlatti ihn auf eine ſo demüthigende Weiſe aus dem Sattel hob. Händel's Fähigkeit auf der Violine, obwohl er das Inſtrument nach der Hamburger Periode nur ſelten zur Hand nahm, war dennoch ungewöhnlich; denn wenn es ihm mitunter in den Sinn kam, dieſe oder jene Paſſage darauf zu probiren, bemerkt Hawkins nach eigner Beobachtung, ſo that er es in einer Art, die ſich ſelbſt der beſte Meiſter getroſt zum Muſter nehmen konnte."[59]) Corelli war ganz der Mann, mit dem ſich auch im Scherz allerlei anſtellen ließ. Händel erzählte gern von ihm; mit ſeiner glücklichen Gabe, in kleinen Zügen den ganzen Mann zu zeichnen, ſetzte er dann gewöhnlich hinzu: Gemälde, die er umſonſt ſehen konnte, und Sparſamkeit waren ſeine Lieblingsneigungen, ſeine Garderobe war ausgeſucht dürftig, für gewöhnlich trug er ſich ſchwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närriſche Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen."[60])

Der Ernſt in Händel's Weſen bei ſo jugendfriſcher Kraft und Freudigkeit des Geiſtes kam den geiſtlichen Vätern zu Rom beſonders merkwürdig vor. Sie erkannten darin ein religiöſes Gemüth: und nicht lange währte es, ſo ſuchte der gewandteſte von ihnen über dergleichen Dinge ein Geſpräch mit ihm anzuknüpfen."[61]) Vielleicht war es Panfili ſelber, deſſen halbwegs katholiſches Gedicht er ſo ſchön in

58) Memoirs p. 85–87.
59) History V, 445.
60) Nach Hawkins, History IV, 313.
61) Vgl. Mainwaring, Memoirs p. 64–65.

Muſik geſetzt hatte, denn der alte rettore del collegio di propaganda fide, in deſſen Geſchäftsbereich die Bekehrungen eigentlich gehörten, war vor kurzem geſtorben. Ueberläufe zum Katholicismus oder, wie ſie es nannten, Bekehrungen kamen damals nicht ſelten vor; waren doch in den letzten Jahren ſogar zwei deutſche Reichsfürſten römiſch geworden, darunter Auguſt von Sachſen, aus dem Mutterlande der evangeliſchen Kirche! Die Taufen pflegten entweder übermäßig heimlich, oder auch ſehr großprangend vor ſich zu gehen. Einen Juden mit Weib und Kind taufte im Jahre 1704 der Papſt ſelber im Beiſein aller Cardinäle; Gevattern waren der Cardinal Ottoboni bei dem Vater, die Königin von Polen bei der Mutter, der Cardinal Acciajueli bei der Tochter; die Täuflinge erhuben reiche Geld- und Ehrengaben, wie das alles in den Zeitungen von dieſem Jahre ausführlich verzeichnet ſteht. Etwas Aehnliches hoffte man mit unſerm Händel vornehmen zu können. Ob er über den Urſprung und die Glaubensſätze des Lutherthums, ingleichen über den Grund der alten wahren rechtgläubigen Kirche wohl ſchon einmal nachgedacht habe? meinte der Fragſteller; es ſei eine Sache für das Seelenheil, über unſer Leben und alle unſere Werke hinausgreifend. Händel antwortete, er beſitze weder Geſchick noch Beruf, um über die Dogmen und Unterſcheidungslehren der Kirchen ſelbſtändig Nachforſchungen anſtellen zu können; aber ſo viel müſſe er allerdings verſichern, daß er feſtiglich entſchloſſen ſei, als ein Glied derjenigen Kirchengemeinſchaft, in deren Schooße er geboren und erzogen, Zeit ſeines Lebens zu verharren. Die Ablehnung war deutlich genug, aber Händel ſprach ſie in ungeſchminkter Ueberzeugung und mit ſo aufrichtiger Beſcheidenheit aus, daß ihm Niemand darüber gram wurde. Man behielt ihn ſo lieb wie vorhin, ſelbſt als er ſich weigerte, der äußerlichen Gleichförmigkeit wegen ihre gewöhnlichen Kirchengebräuche mitzumachen. Seine Anſichten ſind zwar irrig, aber redlich wie alles an ihm, pflegten die Kirchenhäupter zu ſagen, und damit ging man von Bekehrungsverſuchen wieder zur Muſik über.

In Rom wurde Händel mit dem hochberühmten Aleſſandro Scarlatti perſönlich bekannt, wie vorhin in Venedig mit Antonio Lotti. Dies waren die beiden Häupter der Italiener und, wie Burney von

dem erſten ſagt[62]), wahrhaft ſchöpferiſche Geiſter, deren Güter ſich ſelbſt die größten Meiſter der Folgezeit aneigneten, niemand indeß beſonnener und ſelbſtändiger, als Händel. Scarlatti's Sohn Domenico, der erſte italieniſche Clavierſpieler ſeiner Zeit und auf der Orgel ebenfalls nicht unbedeutend, war auch anweſend. Zwei Virtuoſen höchſten Ranges ſtießen hier auf einander. Ottoboni veranſtaltete einen Wettſtreit der beiden recht war. Domenico Scarlatti hatte auf dem Flügel einen in ſeiner Art vollkommen ausgebildeten Vortrag, und vielen Geſchmack wie alle Italiener; unſerm Händel ſtand hier ein ungleich bedeutenderer gegenüber, als vor Zeiten in dem Hamburger Mattheſon. Die römiſchen Kunſtrichter hörten nun beide nach und gegen einander, ſchienen aber vor Vergnügen und Verwunderung über ein ſo gänzlich verſchiedenes und doch ſo vollendet ſchönes Spiel faſt ihrer Pflicht zu vergeſſen. Scarlatti hatte das Zärtliche, die niedliche Tändelei vollkommen in ſeiner Gewalt, beſaß eine blühende, etwas ausſchweifende Phantaſie, und wußte ſeine Gedanken in echt muſikaliſcher Schönheit zu entfalten, offenbarte alſo auf dem Clavier ganz den Charakter, welcher bei ſeinem Vater, ſowie mehr oder weniger bei allen ſeinen Landsleuten hervortrat. Händel dagegen hatte bei erſtaunlicher Fertigkeit der Finger etwas Glänzendes und Funkelndes in ſeinem Spiel, es ſprühte bei ihm, wenn es bei Scarlatti leuchtete und flackerte; was ihn aber noch mehr von ſeinem gegneriſchen Genoſſen abhob, war die Vollſtimmigkeit und nachdrückliche Stärke. Je nachdem nun die Neigungen waren, fällten die Kunſtrichter ihr Urtheil. In Anſehung des Flügels blieb der Sieg unentſchieden, und mit Recht, wie man ſich aus Scarlatti's Compoſitionen überzeugen kann; als man aber die Orgel gehört hatte, war Domenico der erſte, welcher dem Händel den Preis zuerkannte, denn von einem ſolchen Spiel habe er bisher, wie er ſagte, keinen Begriff gehabt. Freundlich reichten ſie einander die Hand, ſie hatten ihre Stärke erprobt; und ſo ſchieden ſie vom Kampfplatz, wie uns von den alten Helden erzählt wird, in geſteigerter Achtung und Liebe. Scarlatti ſoll ſich nun, vielleicht ſchon von Venedig her, dem großen Sachſen angeſchloſſen haben und, ſoweit es anging, ſein be-

62) History IV. 669.

ſtändiger Begleiter geworden ſein. Und Händel pflegte bis in ſeine ſpäteſten Tage mit Vergnügen von dieſem Italiener zu ſprechen, deſſen Kunſt ebenſo achtenswerth, als ſein Betragen liebenswürdig war. Um's Jahr 1729 ſahen ſie ſich in London wieder. Später fand Domenico in Spanien eine neue Heimath. „Die trefflichen Hoboiſten Gebrüder Plas, welche neulich [1760] von Madrid gekommen ſind, berichten uns, daß dieſer Scarlatti, ſo oft ſein [Orgel-] Spielen bewundert wurde, nur Händel nannte und zum Zeichen ſeiner Verehrung ein Kreuz vor ſich ſchlug.“[63]) Ein köſtlicher Zug, der Händel ſelbſt unter dem Volke, das ihn niemals hörte, als die Summe muſikaliſcher Vollkommenheit erſcheinen ließ, wie er denn bei den Spaniern auch noch immer in gutem Andenken ſteht.[64])

Italien konnte ſich damals weder an Orgeln noch an Organiſten mit Deutſchland meſſen. Wo Händel auf ſeiner Reiſe von einem berühmten Orgelwerke vernahm, mußte er im Vorbeigehen doch hören was es für eine Lunge hatte, wie Bach zu ſagen pflegte. Als er durch Trient kam, vielleicht auf der Rückreiſe, wurde ihm geſagt, die dortige Orgel ſei von allen jenſeits der Alpen vielleicht die beſte; „es ſoll aber der Organiſt daſelbſt erſtaunet ſeyn, wie er den Signor Sallone (ſo nannten die Italiener den Händel) bey der Durchreiſe darauf ſpielen gehöret.“[65]) Doch hatte auch Rom in der Kirche des h. Johannes im Lateran ein ſehr groſſes Werk, und an dem greiſen Bernardo Pasquini (1637—1710) bei der Kirche S. Maria Maggiore einen muſterhaften tiefgelehrten Organiſten[66]), mit deſſen talentvollem Schüler Gio. Maria Caſini, Organiſt am Dom zu Florenz, Händel ſicherlich ſchon in dieſer Stadt bekannt wurde. Pasquini's Schule, die alte contrapunktiſche, auf Paleſtrina und den wahren Orgelſtyl gegründete, ſchlug in Italien feſtere Wurzeln, als Domenico Scarlatti's Clavierſchule; Burney fand 60 Jahre ſpäter den Orgelſtyl hier beſſer als in England, weil, ſagt er, der Flüge'

63) Mainwaring, Memoirs p. 61.

64) Vgl. M. S. Fuertes, Historia de la Musica Española. Madrid 1851. I, 205.

65) Mattheſon, Vollk. Capellmeiſter S. 479.

66) G. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina. Roma 1828. 4. II, 70—71.

hier zu wenig geſpielt und geachtet werde, als daß ſeine Spielart ſich der Orgel bemeiſtern könnte.[67]) Der Grund iſt wohl ein etwas anderer; in dem Abſchnitt über Händel's Inſtrumentalmuſik wird davon die Rede ſein. Händel konnte die Bewunderung ſeines Orgelſpiels leicht erhöhen, wenn er erklärte, die italieniſchen Orgeln thäten ihm beſonders im Pedal kein Genüge.

Cardinal Panfili, ein ſehr gewandter vielſeitiger Dichter[68]), verſorgte ihn auch mit allerlei Verſen zu weltlichen Cantaten, von denen er oft mehrere an einem Abend ſetzte. Ja einige improviſirte er, wie ſie ihre Reime improviſirten, und gewährte ihnen dadurch auf eine etwas kunſtvollere Weiſe, als ſie bisher gewohnt waren, das Schauſpiel eines Stegreifcomponiſten. Händel wurde dem Panfili immer werther; Mainwaring nennt den Cardinal „ſeinen erlauchten Freund", und rechtfertigt die Bezeichnung alſo: „Dieſer Ausdruck wird denjenigen nicht zu ſtark ſcheinen, die da wiſſen, was für aufrichtige Hochachtung und herzliches Wohlwollen er ſich von Perſonen des höchſten Ranges zuzuziehen wußte."[69]) Panfili beehrte ihn mit einem Lobgedicht, worin etwas vom Orpheus unſrer Zeiten u. dgl. vorkam; Händel brachte es in Muſik. Keiner von beiden dachte ſich etwas beſonderes dabei; Panfili nicht, weil ſolche Lobgedichte in Italien etwas ganz gewöhnliches waren, und Händel trotz ſeines germaniſchen Blutes und ſeiner gründlichen Beſcheidenheit auch nicht, weil er, ſo lange das Beſſere ſeiner Natur nicht auf Widerſpruch ſtieß, faſt gedankenlos in das ihn umgebende Leben aufging. Es iſt ein echt germaniſcher Einfall von Mainwaring und Anderen, Panfili habe vielleicht auf Händel's Eitelkeit ſpeculirt. Der Cardinal wäre dann kein Italiener und daneben ein ſchlechter Menſchenkenner geweſen, denn Händel war zwar ruhmbegierig im höchſten Grade, aber eitel durchaus nicht. Dieſe muſikaliſche Curioſität habe ich an den Orten, wo Händel's ſonſtige Muſik liegt, bisher vergebens geſucht;

67) Tagebuch ſeiner muſikal. Reiſen I, 285.

68) Crescimbeni, Istoria della Volgar Poesia IV, 253–56.

69) Memoirs p. 64. Mainwaring nennt p. 62 noch einen Cardinal Colonna, mit dem Händel ebenfalls bekannt geworden ſei; vermuthlich iſt der Fürſt von Sonnino, Don Filippo Colonna (Leonindo bei Crescimbeni VI, 396), gemeint.

wahrſcheinlich machte er ſeinem Dichter ein Gegengeſchenk damit, ohne erſt eine Abſchrift zu nehmen.

Während die zünftigen Arkadier ihre Verſammlungen hielten, war es ihm und ſeinem Freunde Mimo (Domenico) unbenommen, mit denjenigen Schönen, die auch noch nicht 24 Jahre zählten, in Ruſpoli's Garten auf eine weit natürlichere Art ſchäferlich zu verkehren. Wohl früher, als ſein Wunſch war, trieben ihn äußere Nöthigungen von dannen. Der Unfriede zwiſchen Papſt und Kaiſer hatte ſchon ſeit einiger Zeit ein recht drohendes Anſehen gewonnen; endlich rückten Kriegsvölker auf Rom an. Als Papſt Clemens, ſich auf das ſchlimmſte vorbereitend, von den achtzehn Thoren Roms ſchon acht zumauern ließ, war es für Händel Zeit zu weichen, da er nirgends, auch in der ewigen Stadt nicht, zum Bleiben gezwungen ſein wollte. Ende Juni wandte er ſich nach Neapel. Ueberall auf dem Wege hatte er ſeine gewaffneten Landsleute um ſich und ſah auch noch im ganzen neapolitaniſchen Gebiete die deutſche Reichsfahne wehen. Das mochte ihn unterhalten und zerſtreuen; doch ſeine Gedanken weilten in der Stadt, die er ſoeben verlaſſen hatte, in ſtärkerem Maaße vielleicht, als bei irgend einem ſeiner früheren Abſchiede der Fall war. Unter ſeinen Handſchriften befindet ſich ein Stück: Abſchied von Rom, von ihm ſelber überſchrieben »Partenza di G. F. Cantata di G. F. Handel.« Bei den andern Cantaten hat er ſeine Dichter niemals genannt. Anfang: »Stelle, perfide stelle«, Recitativ; klagt das Geſchick an, das ihn zwinge, die blühenden Geſtade der Tiber zu verlaſſen, doch bleibe ſein Herz bei ihnen. Darauf die Arie:

Se vedrà l'amena sponda
crescer l'onda
dito pur ch'è il pianto mio
s'udirà in selva ò'l prato
zeffir grato,
son sospir che al Tebro invio.

Alſo ähnlich unſerm deutſchen „Küſſen dir die Lüftelein Wangen oder Hände, denke daß es Seufzer ſein die ich zu dir ſende, tauſend ſchick ich täglich aus, die da wehen um dein Haus, weil ich dein gedenke.“ Recitativ: „Wohin ich den Schritt lenken werde, weiß der Himmel; mein grauſamer Schmerz läßt mich fürchten, daß bei meiner Rückkehr meine Sonne um die Tiber herum nicht mehr ſcheine. Verſchweige,

meine Zunge, verſchweige die Hitze, die dich verzehrt; in den letzten Stunden, ich darf meiner Angebeteten meine Liebe nicht entdecken noch mit einem Kuſſe von ihr Abſchied nehmen." Arie: „Wenn ich zurückkehre und dann in dir meinen geliebten Schatz wiederfinde, ſo werde ich glücklich ſein. Hoffend leide ich, und ſchweigend liebe ich, da ich dir meine Gluth nicht offenbaren darf." Die erſte Arie iſt voll tiefer und inniger Klage, mehr ſchmerzvoll betonte Rede, als Lied, und das gerade Gegentheil von dem Schlußgeſange, der in der Freude dereinſtigen Wiederſehens in einer vollen ſchönen Melodie dahin ſtrömt. So weit die Cantate. In den Vermuthungen mag man weiter gehen, da ein Leben, wie Händel es zu Rom um ſich hatte, allerdings geeignet war einem jungen Künſtler das Herz zu ſtehlen. Aber wir dürfen die Grenzen der hiſtoriſchen Biographie nicht überſchreiten.

6. Neapel. Juli 1708 — Herbſt 1709.

Es iſt wohl mehr als wahrſcheinlich, daß beide Scarlatti mit zogen; vielleicht war auch noch der Marcheſe Corelli in ihrer Geſellſchaft, da dieſer den Erzählungen zufolge eben im Jahre 1708 auf Wunſch des Königs nach Neapel kommen mußte. In dem werthvollen Baini'ſchen Sammelwerke finden wir die Angabe, daß Al. Scarlatti ſeit dem 31. Dec. 1703 an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom Capellmeiſter war, aber im März 1709 reſignirte[70]), vermuthlich von Neapel aus, wo er in dem Conſervatorio di S. Onofrio von jetzt an wirkte. An Händel's Reiſe dorthin würde ſich alſo aus dem Leben des älteren Scarlatti der überaus wichtige Zeitpunkt knüpfen, wo er, funfzig Jahre alt und auf der Höhe ſeines Ruhmes, ſeinem umſchweifenden Leben ein Ziel ſetzte und in ſeinem Vaterlande jene weltberühmte neapolitaniſche Tonſchule gründete, die in den nächſten ſechzig Jahren alles überflutete, ausgenommen die Gebiete, die Händel in England, Bach in Deutſchland und Rameau in Frankreich beſetzt hielten. War die Saat der alten wackeren deutſchen Tonmeiſter gegen das achtzehnte Jahrhundert hin unvermerkt zu einem Walde angewachſen, ſo muß man das, was jetzt in Neapel

70) Baini, Palestrina I, 370.

gedich, anſehen als einen Garten, wo nach Göthe's Worten im dunkeln Laub die Goldorangen glühn. Alles was die italieniſche Muſik vor der übrigen voraushatte, kam eigentlich erſt dieſer Schule für ihr ſchnelles Aufblühen und ſiegreiches Vordringen recht zugute. Das blendende Aufleuchten hat den Gehalt derſelben überſchätzen laſſen. Bis auf den heutigen Tag iſt es weſentlich die neapolitaniſch-italieniſche Betrachtung, mit der wir in die Muſikgeſchichte blicken, und ſo befindet ſich dieſe noch immer — abgeſehen von einigen nationalen Gegenwirkungen, die weder kräftig noch unbefangen und gründlich genug waren um das Verhältniß zu ändern (Burney und Winterfeld z. B.) — in einer ſchiefen Stellung. In der Entwicklung der Muſik geht die Höhenrichtung allerdings durch Al. Scarlatti, aber nicht durch ſeine Schule; durch dieſe würde ſie nur dann gehen, wenn Händel darin geweſen wäre, ſtatt Leo, Durante und Haſſe. Und Gluck's Reformen trafen keineswegs die geſammte Muſik vor ihm, ſondern nur die Conſequenzen der neapolitaniſchen Schule. „Wollt ihr componiren lernen, ſo geht nach Neapel," ſagte Rouſſeau. „Durante iſt der größte Harmoniſt in Italien, das will ſagen in der Welt;" derſelbe. „Nein", wendet Haſſe ein, „dieſes Lob gebührt dem Al. Scarlatti; Durante war barock und trocken." Die Zänkerei, wer der größte geweſen, ſchreibt ſich auch von der neapolitaniſchen Schule her. Wo man den Geiſt preisgiebt und die Muſik in Stimmungen auflöst, iſt allerdings nie eine objective Werthſchätzung möglich. Kieſewetter ſagt in ſeinem Abriß der Muſikgeſchichte: „Aleſſandro Scarlatti war unſtreitig einer der größten Meiſter aller Zeiten; gleich groß in den Künſten des höheren Contrapunktes, wie in der dramatiſchen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelſten und großartigſten, zugleich treffendſten Ausdruckes, und einer freien, immer ſinnigen Begleitung von Inſtrumenten. In jeder dieſer Gattungen Reformator, kann man von ihm ſagen, daß er ſein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt, auf den Geſchmack der Zeitgenoſſen mächtig eingewirkt, ſeine Kunſtgenoſſen zu ſich erhoben, und ſo jenen Umſchwung vorbereitet hatte, welchen die Tonkunſt in der gleich nachgefolgten Periode, deren Morgenröthe noch ſeine Augen ſahen, aus der neapolitaniſchen Schule, durch ſeine gleich großen Zöglinge erhielt." Man begreift nicht, wie er ſeiner Zeit um ein Jahrhundert voraus ſein

konnte, wenn eine noch vollkommnere Kunst so unmittelbar nach ihm leuchtete, daß er schon die Morgenröthe davon sah. Solche Lobreden sagen überhaupt garnichts. Scarlatti kann tief und wohlthätig gewirkt haben, ohne eben alle Zweige der Kunst gleich vortrefflich anzubauen. Nicht der ist epochemachend, der alles kann, sondern der, welcher das am besten ausdrückt, was für seine Zeit das Lebendige ist. Scarlatti hat dieses wirklich gethan. Er war ein Genie für dramatische Musik, wie nur immer Lully und Purcell vor ihm und Keiser neben ihm es waren. Mehr als alle drei, namentlich als der erste und dritte, vertrat er mit Antonio Lotti und Agostino Steffani den höheren Contrapunkt, und von Keiser, der ihm fast auf ein Haar gleicht, unterscheidet ihn noch die größere Sicherheit im Gesange sowie die Feinheit in der Behandlung der Instrumente; dagegen ist der symphonische Klang bei Purcell und selbst bei Keiser stärker. Im Pathos, im „großartigen" Ausdruck ist er kein Held; nicht innere Kraft, nur größere Bildung und die Künste des Contrapunkts führten ihn auf dem Gebiete des Erhabenen etwas näher zu Händel hin, als den Keiser, aber lange soweit nicht, als den Engländer Purcell. Repräsentiren Lully und Purcell im Solegesange gewissermaaßen die Formlosigkeit, so Scarlatti und Keiser die kleine Form; und der Italiener wußte die geschicktesten Mittel zu ergreifen, um diese kleine Form mustergültig hinzustellen. Scarlatti's Arien nannte die folgende Zeit Arietten. Im gesund Melodischen ist er stärker als Bononcini, im Contrapunkt zu Zeiten grüblerisch gelehrt, wie sein Zeitgenosse Fux in Wien. Wer ihn im Mittelpunkte erfassen will, muß nicht von seinen vollstimmigen Kirchenstücken ausgehen, so kunstreich diese auch sein mögen, sondern von seinen Cantaten und Opern. Es ist sehr zu beklagen, daß wir über seine Werke durchweg nicht besser unterrichtet sind, als über seine Lebensdauer. Die Angabe seiner Geburt schwankt zwischen 1650 und 58, die seines Todes zwischen 1725 und 28; und vielleicht ist von diesen Zahlen keine einzige richtig, wenigstens rechnet ihn das Verzeichniß der Arkadier vom Jahre 1730 noch zu den Lebenden.[71]) Seine Cantaten dürften das halbe Tau-

71) Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 412. Nach der Inschrift, welche die »Memorie dei compositori di Musica del regno di Na-

ſend überſteigen, Burney traf in Neapel einen Kunſtfreund, der allein 100 davon beſaß. Der Gegenſtand kann an dieſem Orte nur ſoeben berührt werden; doch iſt das, was über Händel's italieniſche Cantaten zuſammenfaſſend geſagt werden muß, abſichtlich bis hieher verſpart.

Cantaten und Chanſons. 1707—9.

Die Stelle der Cantate hat bei uns das Lied mit Pianoforte-begleitung eingenommen. Das Lied iſt rein lyriſcher, die Cantate mehr dramatiſcher Natur; den namhafteſten Liedercomponiſten, Franz Schubert an der Spitze, fehlt der Nerv für das muſikaliſche Drama, während die erſten Cantatenmeiſter auch die erſten Operncomponiſten waren. Die Cantaten waren geradezu Verſtudien zu den Opern. Wer in dieſem engen Rahmen von einigen Zeilen Recitativ und wenigen Arien etwas Rechtes zu Stande brachte, hatte dadurch ſchon ein Stück Oper gemacht; auch die kleinſte Cantate hat die Geſtalt einer dramatiſchen Scene. Sie waren für den Componiſten das, was die Skizzen und Studien für den Maler ſind. Mattheſon's Vergleich der Cantaten mit den Landſchaftsbildern und der Opernſcenen mit den Theaterdecorationen[72]) trifft die Sache nur halbwegs; denn völlig ſo ungleich iſt hier der Pinſel doch nicht, wenn er ſich auch bei den Cantaten, weil ſie in einem kleinen Raume und nicht aus dem Kopfe geſungen werden, mit kunſtreicherer Ausmalung kleiner Züge abgeben kann. Scarlatti's Compoſitionen liefern die rechten Beiſpiele, aus denen man auch die hiſtoriſche Stellung der Cantate am beſten erkennt. Was nirgends verſucht war, verſuchte man in der Cantate; die freiere Modulation und die beſondere Verknüpfung der verſchiedenen Tonarten verwandte man erſt für andere Gattungen, nachdem ſie hier geglückt war. Dadurch gewinnt der Gegenſtand, ſo klein er erſcheinen mag, für die Entwicklung der Tonkunſt eine große Bedeutung. Er hätte längſt eine eingehende Unterſuchung verdient, leider iſt Burney's Analyſe einer Sammlung Scarlatti'ſcher Cantaten[73])

poli raccolte dal Marchese Villarosa, Napoli 1840« mittheilen, wäre er 1659 geboren und im November 1725 geſtorben.

72) Vollk. Capellmeiſter S. 214.

73) History IV, 169—76.

noch immer das beste und vollständigste darüber. Das Urtheil über die Hauptmeister im Cantatenfache hat niemals allgemein festgestanden. Es ist erklärlich: die Zahl ihrer Erzeugnisse ist Legion, und da hier alles der Hausmusik anheimfällt, so wählt sich der Familiengeist was ihm zusagt, wie er denn überhaupt an dem hundertsten Theile des Vorhandenen sein volles Genüge hat. Wer aber das Ganze nicht übersieht, kann selbst bei dem geläutertsten Geschmacke über das Ganze kein Urtheil haben. So erklären sich die auseinander gehenden Meinungen, die dann von den Schriftstellern unberichtigt neben einander gestellt sind. Wer die Mühe nicht scheut und das Material zusammenbringen kann, findet hier aufzuräumen und viel lehrreiches zu sagen. Es liegt am Ende doch nicht an der Sache selber, sondern nur an unserer Faulheit, daß in derjenigen Musik, die nicht mehr gespielt wird, noch alles so wüst und geistentblößt aussieht.

Besonders Händel's und Marcello's Cantaten findet Mattheson zur Uebung in den schweren Tonarten empfehlenswerth.[74]) Den Scarlatti kannte er nicht. Was dieser nebst Gasparini in Angriff nahm und seine jüngeren Kunstgenossen weiter ausbildeten, den ganzen Sprengel der Tonarten, gebrauchte Händel mit einer Kühnheit und zwanglosen, gleichsam angebornen Sicherheit, die ihnen neu war. Wo er den Ton wechseln will, weiß er sich alles dessen, was die Musik dafür besitzt, wie Theile seines musikalischen Sprachschatzes mit der größten Leichtigkeit zu bedienen. Den letzten Schritt that Bach, indem er zu pädagogisch-musikalischen Zwecken die Tonarten nach der Reihe selbständig durchnahm. Der sichere muthige Gang in Händel's Cantaten muß für manches entschädigen, was die italienischen vor ihnen voraus haben. Hier liegen seine ersten Versuche im Italienischen vor, daher auch seine auffallendsten Fehltritte. Namentlich in den Solocantaten mit bloßem Clavierbaß, wo er keinen Nebengedanken in die Begleitung werfen und so praktisch das Richtige festhalten kann, schreibt er oftmals für die Singstimme, als hätte er die Geige vor sich. Selbst in dem schon erwähnten hervorragenden Stücke „die Lucretia" findet sich ein ganzer Satz (Alla salma infedel), bei welchem das Vornehmen, mit dem Basse canonisch zu gehen, be-

74) Große Generalbaß-Schule S. 247.

ſonders zu Anfang völlig in das inſtrumentale Gebiet führte. Wo er nichts vor ſich hat, als ſpielende Reime, ſchleudert er an der Hand des leeren Textes mit einem ſo trockenen Geſichte daher, daß man den Händel kaum wiedererkennt. In Arnold's Ausgabe ſind von den etwa 150 vorhandenen Cantaten ſechzehn gedruckt, darunter zwölf ohne Inſtrumente, deren größte Zahl nur gewählt ſcheint, um aus dieſer Gattung das ſchwächſte vorzulegen; der ſinnloſefehlerhafte Text macht ſie völlig ungenießbar. Händel's Solocantaten ſind durchweg keine ausgeführte Landſchaftsbilder, ſondern Skizzen, von denen nur einige wenige ſo geriethen, daß ſie gleich zu Anfang ihre bleibende Geſtalt fanden. Zum Theil kann man die Stücke, denen er mit größerer Sorgfalt oblag, ſchon an der zierlichen Handſchrift erkennen, zum Theil an den Abſchriften, die er ſpäter in England davon nahm oder nehmen ließ. Durch die Handſchrift ſticht z. B. hervor »Occhi miei che faceste?« eine der beſten Cantaten, die eine völlig italieniſche Geſangmelodie hat. Die Schrift iſt hier außerordentlich gewandt und ſchön, wird aber faſt noch übertroffen durch eine andere »Aure soavi e lieti«, die ſogar einen großen, mit der Feder andächtig gezirkelten bunten Anfangsbuchſtaben hat. Schon das anhebende Recitativ iſt ſehr ſchön, beſonders aber die nachfolgende Arie »Care luci«, eine ſeiner herrlichſten Melodien, von der einiges im Theſeus (Dolce riposo) und ſpäter im Flavius (Parto si) wiederklingt; es iſt ein Geſang, den die Liebe ſelbſt geſungen und geſchrieben zu haben ſcheint. Stehen dieſe Stücke vielleicht mit dem „Abſchied von Rom“ in Verbindung?

Die Cantaten mit Inſtrumenten, beſtändig »con Stromenti« überſchrieben, kann man im eigentlichen Sinne die römiſchen nennen, da ſie für die dortige Capelle geſchrieben ſind. Glanz und Pracht, Feuer und jugendliche Friſche ſind ihre Merkmale. Die Melodiebildung iſt zum Theil höchſt originell, die Gänge ſind durchweg ſehr ſicher, alles iſt voll Sang und Klang, aber in der Ausführung auf Virtuoſen berechnet. Die Melodie ſteht hier nicht mehr einzeln für ſich, ſie hat zu den Inſtrumenten Geſellſchaft, und jeder Theil weiß ſeine Selbſtändigkeit zu bewahren, diejenigen Stellen abgerechnet, wo der Strom der Geſammtharmonie den Sänger wohl oder übel mit fortreißt. Solche klangreiche Gemälde, die den Römern unbe-

kannt waren, machten ihnen die besseren Seiten der deutschen Musik verständlich; sie haben auch in der Form mehr oder weniger etwas Germanisches bewahrt. Händel fand einen Weg, sich in diesen hochgebildeten Kreisen geltend zu machen ohne den guten Kern deutscher Kunst selbst in den Theilen, worin sich noch niemand mit Italien zu messen gewagt hatte, aufgeben zu müssen. Freilich ist aus den ursprünglich deutschen Anlagen hier etwas ganz neues geworden; was vorhin eckig und steif war, hat sich unter einer wärmeren Sonne schnell zum blühenden Leben entfaltet. Einige von diesen Compositionen dürften schon bei seinem ersten Aufenthalte in Rom entstanden sein. In einer (Figlio d'alte speranze) hat das Recitativ wiederholt arioso Cadenzen, wie bei Bononcini; eine andere (Dunque sarà) hat in der Mitte eine längere Scene, wo ganz nach Keiser's Art ein Lied, ein Arioso von wenigen Takten mehrmals von recitativischen und anderen Sätzen durchschnitten wird, aber sich immer auf's neue geltend zu machen weiß.

Eine dritte Art der Cantaten bilden diejenigen, in denen mehrere Personen auftreten. An Umfang zum Theil sehr bedeutend, fallen sie auch unter den Begriff von Serenaten, die sich dem Wortsinne nach zwar eigentlich auf Ständchen und Nachtmusiken beziehen, doch wegen der Beschränkung auf zwei oder drei Sänger und namentlich wegen des brünstigen Ausdrucks nicht ganz unberechtigt eine weitere Bedeutung erhalten haben. Händel hat sie indeß immer einfach Cantaten genannt, »a due« oder »a tre«. Diese Stücke leiten uns unmittelbar zu dem größeren musikalischen Drama; sie sind es auch, welche ihm für seine nachfolgenden Opern die ergiebigsten Quellen wurden. Eins der längsten, vielleicht auch eins der ersten, ist das Schäferspiel Apoll und Daphne, überschrieben als »Cantata a 2, Apollo e Dafne«, bestehend aus zehn Gesängen, darunter zwei Duette und ein »concerto grosso«, nämlich eine concertirende Arie mit reicher Instrumentalbegleitung. Daphne preist das Glück der Freiheit, Apoll seufzt um Erhörung. Das eine Duett ist nur einstimmig, nämlich Wechselgesang der beiden Personen gegen einander, wobei Daphne keck und heiter, Apoll aber liebesselig schwärmerisch und trübe singt. »Fillide e Aminta«, eine andere Composition für zwei Personen, möchte ich die Rinald-Cantate nennen, nicht allein deßhalb, weil

er ein merkwürdiges Lied (Se vago rio) fast ganz unverändert in diese Oper aufnahm (Il vostro maggio), sondern auch, weil der Anfangssatz der »Overture«, die er der Cantate vorgesetzt hat, ebenfalls die genannte Oper eröffnet. Drei beliebte Arien aus Agrippina finden wir hier wieder. Die Cantate ist als Ganzes eine seiner vollendetsten italienischen Arbeiten, alle neun Sätze sind meisterhaft. Das Duett »Per abbatter il rigore« ist das schönste, was er bis dahin in dieser Gattung gemacht hat, überhaupt sein erstes völlig kunstreiches Duett, das er auch später zu einem noch besseren Texte (Caro autor) nur wenig zu ändern wußte. Ueber dergleichen Erzeugnisse wird sich niemand mehr gewundert haben, als der ältere Scarlatti; sie waren unter ihnen entstanden, waren italienisch, und doch auch wieder ganz eigen und selbständig. Das größte Stück hat drei Personen und sogar zwei Theile, die wie Acte einer Oper auch als solche angedeutet sind. Händel nennt es aber doch nur »Cantata a 3.« Die Personen sind natürlich wieder Schäfer und Schäferinnen, Filene, Clori und Tirsi. Im Rinald werden wir auch mit diesen, die wohl in Neapel zu Hause gehören, die Bekanntschaft erneuern. Gar merkwürdig ist ein anderes Stück für drei Personen: »Cantata a 3. Olinto Pastore, Tebro fiume, Gloria.« Olinto war — Rußpoli! Diese Rußpoli-Cantate leitet uns wieder nach Rom zurück, in Rußpoli's reizenden Garten, an die Tiber, zu den Schäfern, die sich mit so liebenswürdiger Naivetät befangen, zu all' den Herrlichkeiten und all' den Schönen. Priesen sie Händel, so that er ein gleiches und war auf ihre Verherrlichung nicht weniger eifrig bedacht, als sie auf die seine.

In diesen Cantaten sehen wir nicht bloß den Tonsetzer, sondern auch den Wanderer in Italien, dem die Leute ein ganz italienisches Gewand angelegt haben. Sie sind zum Verständnisse des Menschen wie des Künstlers gleich wichtig, ja unersetzlich. Auf welche Weise er hier zur Schule ging, wie er mit den Menschen verkehrte, was für Werke dies veranlaßte, welchen Gewinn seine Kunst daraus zog: das können wir mit einem Blicke überschauen. Wäre der Briefwechsel mit seiner Mutter erhalten, dafür aber die Cantatensammlung verloren gegangen, so wußten wir über die italienische Reise vielleicht mehr Worte zu machen, doch das wahre Verständniß davon wäre

nur auf Umwegen zu erreichen. Die eigentliche Bedeutung dieſer Cantaten liegt darin, daß ſie über ſeine folgenden Werke Licht verbreiten und für deren volles Verſtändniß durchaus unentbehrlich ſind. Das Geſagte ſoll nur dieſe Stellung andeuten; erſchöpft iſt der Gegenſtand noch lange nicht.

In die italieniſche Zeit gehören auch, wie Papier und Handſchrift ausweiſen, ſieben Chanſons d. h. franzöſiſche Geſänge. Sie entſtanden ſicherlich in Neapel, und es iſt kaum anzunehmen, daß er einen anderen Zweck dabei hatte, als den des Studiums. Eben in dieſen Tagen wurden heftige Streitſchriften gewechſelt über die Vorzüge der italieniſchen und der franzöſiſchen Muſik. Daß Händel auch der letzteren ein aufmerkſames Ohr lieh, verſteht ſich von ſelbſt; er konnte dies aber an jedem Orte, weil die Partituren gedruckt zu haben waren. Von einer Reiſe nach Paris verſprach er ſich wohl nicht viel, denn in der Geſangkunſt und überhaupt in ſeiner Execution ſtanden die Franzoſen niemals hoch angeſchrieben, Schreien und Fideln hatte er aber in Deutſchland genug gehört; auch ſetzte damals der Krieg eine Grenze. Händel's franzöſiſche Lieder haben alle nur den einfachen Clavierbaß zur Begleitung. Sie ſind ganz im franzöſiſchen Geiſte geſchaffen, wie nur immer Lully's geprieſene Kraftſätze. Das erſte iſt eine erotiſche Spielerei mit „ohne daran zu denken (Sans y penser)", die in einer langen ſchönen Melodie forttändelt. In dem zweiten iſt Wechſel des geraden und ungeraden Taktes, ein echtes Kennzeichen der alten franzöſiſchen Oper, von Händel in Sätzen, die franzöſiſchen Tanzſchritt hatten, damals auch noch hin und wieder bei ſeinen andern Compoſitionen verwandt. Dieſen Satz hat er eine geraume Zeit ſpäter ſehr ſorgfältig mit Blei corrigirt. Auch der Baß des dritten ſchönen Liedes »Petite fleur brunette« iſt ſpäter durch einige wenige Striche weit beſſer gemacht; ebenfalls das vierte Stück, das theils aus Recitativ, theils aus Arioſo beſteht und Taktwechſel hat. In den übrigen Sätzen bemerkt man keine Aenderungen. Dieſe ſorgliche Beſſerung kleiner Compoſitionen, die ſich niemals öffentlich wichtig machten, iſt lehrreich. Hätte Händel eine franzöſiſche Oper geſetzt, ſo würde er die Stücke umgebildet dorthin verpflanzt haben; weil das nicht geſchah, mußte er ſie wenigſtens feilen, denn er konnte das Unfertige nicht ertragen. In ſeinen deutſchen, italieniſchen und

engliſchen Tonſätzen, die er in folgenden Werken immerfort neu geſtalten konnte, finden ſich keineswegs ſo aufmerkſame Correcturen; die Umbildung vertrat dort, und in höherem Maaße, die Stelle der Correctur. Unter allen Liedern ragt hervor das fünfte »Nos plaisirs« als eine lange Händel'ſche Melodie mit einer kunſtreich wiederkehrenden Figur im Grundbaſſe, einem ſogenannten Baſſo oſtinato; das ſechſte »Vous ne seauriez flatter ma peine« als ein reines ſchönes Recitativ; und das ſiebente »Non je ne puis plus souffrir« wieder als eine ſchöne Geſangmelodie. Im Grunde ſind alle ſieben Lieder gelungen, und einige köſtlich. Hier haben wir Händel's muſikaliſche Antwort auf die literariſchen Streitigkeiten. In Worte überſetzt lautet ſie: für den einfachen herzhaften Geſang, für dröhnende muſikaliſche Rede und leichten Tanzſchritt giebt die franzöſiſche Oper unverwerfliche Muſter, die auch natürlicher ſtehen als die italieniſchen, weil ſie erlauben im Einfachen einfach zu bleiben; wem ſich aber das volle Leben des Geſanges verflochten mit dem Inſtrumentalen, überhaupt die Muſik als ſchöne Kunſt vielſeitig erſchließen ſoll, der gehe nach Italien. Niemand hat den Gegenſtand ſo unparteiiſch gerecht erörtert, noch viel weniger den Verhalt praktiſch darlegen können. Eine franzöſiſche Oper von Händel, in und für Paris geſchrieben, müßte dort einen Erfolg gehabt haben, wie die Agrippina in Venedig; aber Händel hätte daraus weſentlich nicht mehr gelernt, als was er ſchon aus dieſen Liedern wußte.

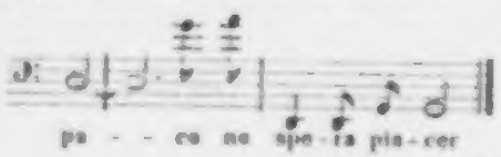
Zu den Cantaten für mehrere Perſonen gehört auch noch ein Werk, das wir nur ſeines Inhaltes und ſeiner ſelbſtändigen Bedeutung wegen geſondert beſprechen, nämlich das Schäferſpiel:

Aci, Galatea e Polifemo. 1708. 9.

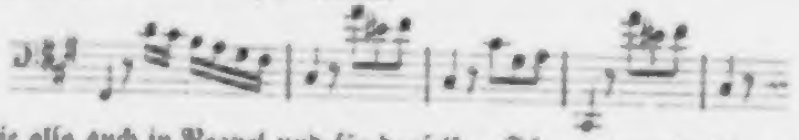
In Händel's Handſchrift iſt es nicht völlig, doch größtentheils erhalten. Zu Anfang der Ueberſchrift ſteht ein Wort, das unleſerlich iſt, dann folgt »a 3. Aci, Galatea e Polifemo.« Zuerſt hat er Galathea geſchrieben, das h aber ſpäter durchſtrichen, danach ſchreibt Fetis denn auch Galathea; das angeblich urkundliche Galatea bei Schölcher iſt ohne Grund. Das Wort zu Anfang hieß wohl erſt Cantata, dann mag er Serenata oder Paſtorale darüber geſchrieben haben; aber, wie geſagt, völlig unleſerlich. Zeit- und Ortsangabe

fehlt, doch nach Mainwaring, dem niemand widerſprochen, entſtand es in Neapel, war alſo von den größeren italieniſchen Werken das letzte. Erſt hier in Neapel, wo Händel den idylliſchen Zuſtänden in der Wirklichkeit näher gerückt war, gelang ihm ein Tonwerk, das man als die muſikaliſche Blüthe des arkadiſchen Geiſtes anſehen muß, wie den Paſtor fido von Guarini als die poetiſche. Die Liebe des Cyclopen zu der Meernymphe war von den Poeten ſchon fleißig beſungen, Marino an der Spitze; doch blieb das beſte darin der Muſik vorbehalten. Als Händel ſpäter in England die Fabel zum zweiten Male vornahm, geſtaltete er ſie zu engliſchen Worten ſo von Grund aus neu und ſo gehaltvoll, daß wir dieſes zweite Werk hier nicht mit dem erſten, wie vorhin die verſchiedenen Bearbeitungen vom Sieg der Zeit und Wahrheit, zuſammenziehen konnten. Bis dorthin ſei auch verſpart, was über den Grundgedanken der Fabel zu ſagen iſt; hier halten wir uns nur an das Muſikaliſche. Entlehnt iſt für die engliſche Galatea faſt garnichts, als etwa die Arie »S'agita in mezzo all' onde«, von der namentlich die Begleitung in »Hush hush ye pretty warbling choir« wiederklingt; ſonſt findet man verwandtes eher in den folgenden Opern, Rinald, Paſtor fido und Theſeus. Von dieſem Paſtorale iſt der Grund gut, aber die italieniſche Ausführung entſpricht dem, was darin liegt, noch nicht völlig. Schon die muſikaliſchen Mittel ſind unzulänglich. Ein rechtes Schäferſpiel muß von Chören eingefaßt ſein, hier aber hören wir nur die drei Genannten allein, unter denen auch noch wieder ein Mißverhältniß beſteht, indem Acis der Schäfer im hohen Sopran und ſeine Geliebte im zweiten Sopran oder Contralt ſingt. Mit einem Duett der Liebenden »Sorge il di-Spunta l'aurora« beginnt das Spiel. Es iſt ein ſehr ſchöner Satz, aber nicht, wie der in der Rinald-Cantate, ein Vorläufer der ſpäteren Kammerduette, ſondern mehr in kleinen gegenſätzlichen Motiven dialogiſch gehalten, reicht alſo denjenigen Bühnenduetten die Hand, die ſpäter namentlich durch die Arbeiten der neapolitaniſchen Schule ſo beliebt wurden. Stellenweis wird zu lange in bekannten Gängen fortmodulirt, doch ſchließt der Satz eine gewiſſe muſikaliſche Stimmung völlig ab und ſteht in dieſer Hinſicht ſchon ſehr hoch. Dem geſangreichen, trefflich gearbeiteten Trio »Proverà lo sdegno mio« fehlt eben nichts weiter, als ein ſolcher Abſchluß, ohne

den eine Compoſition doch nicht vollendet gut genannt werden kann. Händel's anfängliche Arbeiten, namentlich die Geſangſätze für mehrere Stimmen, haben häufig eine loſe ſchlottrige Haltung; aber bei jeder neuen Fahrt lernt er die Zügel feſter halten. Der grauſige Polyphem hebt das obige Trio an. Galatea wird durch ſeine Drohungen eingeſchüchtert und flüchtet zu ihrem Acis, ſie, die eben noch ſo heiter ſang, ein Unſtern werde ihr Schifflein doch nicht in die Wellen ſinken laſſen. Vor der Kataſtrophe folgt wieder ein Geſang für drei, eine Anlage, die im Engliſchen beibehalten wurde, Polyphems Hinzutreten leitet aber bald in's Recitativ. Eine Arie der Galatea (Se m'ami o caro) mit zwei Violoncells und Grundbaß, die Zwiſchenſpiele mit vollem Saitenſpiel, ging in den Paſtor fido ein, eine andere (Benche tuoni) in Theſeus. Was Acis zu ſingen hat, iſt recht breit ausgeführt. Einmal (Che non può la gelosia) iſt ſeinen tief melodiſchen Gängen eine imitirende Oboe beigegeben, und dadurch entſteht eine feine Arbeit, bei der nur die vielfache und eintönige Coloratur ſtörend wirkt; ein andermal bei einem noch ausgezeichneteren Geſange (De l'aquila l'artigli) hat er nur einen lebhaften Baß zur Begleitung. Daß Händel beſonders bei der Partie des Acis von einer Sängerin abhängig war, die hie und da auf Koſten der Kunſt befriedigt ſein wollte, macht auch noch die ſehr ausgeführte lange Siciliane »Qui l'Angel da pianta in pianta« wahrſcheinlich. Dieſe hält ſich durchgehends in den höchſten Lagen, und ſo ſüßklingend und fein ſie auch inſtrumentirt iſt, können doch nur beſondere Mittel mit ihr eine Wirkung erzielen. Der äußerſte Aufwand iſt gemacht, um das Ungeheuer Polyphem zu charakteriſiren. Seine Geſänge ſtrahlen ſämmtlich von barbariſcher Schönheit und ſind voll der glücklichſten Charakterzüge, die eben als ſolche ſo ſehr komiſch wirken. Am weiteſten treibt ihn ſeine Verſtiegenheit in dem Geſange »Fra l'ombre e gl'errori«, wo er ſich wie ein Wallfiſch von dem grundlos Tiefen bis in die möglichſte Höhe hinaushebt, einmal in unmittelbarem Ueberſchlag von zwei Octaven und einer Quinte:



begleitet von gedämpften Violinen und Flöten in Octaven und, um die zarteſten Liebesgefühle noch deutlicher abzumalen, von dem zimperlichen Violoncellbaß ohne Clavier! Die Charakteriſtik ſchlägt hier um in jugendliche Ausgelaſſenheit, Herr Polyphem dient zum Luſtigmachen. Der Stimmumfang wird in einer Coloratur der Solocantate »Nell' africane selve« noch um einen halben Ton, zu zwei Octaven und einer Serte, erweitert:



die alſo auch in Neapel und für denſelben Sänger gemacht ſein muß. Die Kunſt deſſelben beſtand vorzüglich im Ueberſchlagen der Octaven. Wer dieſer Rieſenbaß war, mit dem Händel ſich ſo ergötzte, läßt ſich wohl noch herausbringen. Er ſingt hier als aufgeregter Polyphem von den ziſchenden Schlangen und dem Mordgebrüll der Scylla ein rauhes tonreiches und außerordentlich feurig begleitetes Lied (Sibillar), das bald darauf im Rinald mit einiger Erweiterung des Inſtrumentalſatzes dem Zauberer Argantes in den Mund gelegt wurde; von dem Geſange iſt faſt keine Note geändert, auch der Text iſt mit Ausnahme des unpaſſenden Schluſſes Wort für Wort beibehalten. Im Rinald ſang Boſchi den Satz. Signor Boſchi kam von Neapel nach London. Wir gehen alſo wohl nicht fehl, wenn wir dieſen, der ſeiner Zeit der größte italieniſche Vocalbaſſiſt war, für den Sänger des Polyphem ausgeben. Händel nahm den Satz mit all' den eigenthümlichen Tongängen der Coloratur nur deßhalb unverändert auf, weil Boſchi ihn noch von Neapel her im Kopfe hatte.

Von den Umſtänden, unter denen dieſes Werk entſtand und aufgeführt wurde, iſt nur eine Kleinigkeit durch Mainwaring bekannt geworden. Ueber Händel's Aufenthalt in Neapel fließen die Quellen dürftig, was indeß nicht ſehr zu beklagen iſt, da wir ihn als eine wenig veränderte Fortſetzung des römiſchen anſehen können. An vornehmen Häuſern, die den fremden Künſtler mit offenen Armen aufnahmen, fehlte es gewiß nicht; durch die Scarlatti und die römiſchen Arkadier, noch mehr aber durch ſeine Kunſt war er wohl eingeführt. Mainwaring erzählt auch: „Von Rom ging er auf Neapel, wo er, wie an den meiſten andern Orten, einen Palaſt zu ſeiner Verfügung

hatte, und mit freier Tafel, Kutsche und allen sonstigen Bequemlichkeiten wohl versorgt war. In dieser Hauptstadt machte er Acis und Galatea zu italienischen Worten und in einer Composition, die von unserer englischen verschieden ist. Es geschah auf Ersuchen der Donna Laura — ob sie eine portugiesische oder spanische Prinzessin war, kann ich nicht genau sagen; doch die Pracht und der Aufwand dieser Dame scheinen eher für ihre spanische Abkunft zu sprechen, denn sie führte einen wirklich königlichen Staat. Während er in Neapel war, empfing er Einladungen fast von allen Standespersonen, die dort und in der Umgegend wohnten; und glücklich wurde geschätzt, der ihn zuerst gewinnen und am längsten bewirthen konnte."[75]) Es stimmt ganz zu den Verhältnissen, daß Händel in Rom unter die Fürsten, in Neapel unter die Fürstinnen gerieth. Dreizehn Damen des höchsten Standes aus Neapel gehörten zur Arkadia, in Rom nur vier oder fünf. Doch finde ich unter diesen nicht die Prinzessin Laura, auf deren Veranlassung die Galatea gesetzt sein soll, dagegen eine andere Fürstin spanischer Herkunft, Donna Cecilia, mit dem Schäfernamen Egeria[76]), die es wohl sein wird; jedenfalls muß die Dame, die ein Schäferspiel bereitete, zu den Schäfern gehört haben. Daß sie eine spanische Prinzessin war, wird auch unabhängig von Crescimbeni zu beweisen sein. Mitten unter Händel's italienischen Cantaten steht eine in Dmoll »Cantata Spagnuola a voce sola e chitarra.« Er hat sich nicht als Componist dabei genannt, und weil die Notation durchweg, selbst im Recitativ, die der ältesten Kirchenchöre ist, wie schon der Anfang zeigt:

so möchte man die Abschrift eines fremden Opus vermuthen. Aber die Notation ist nur eine Hülle, die modernen Gehalt und echt Händel'sche Melodien einschließt. Es sei keine Hoffnung aus dem Zustande der Liebe herauszukommen, heißt es hier, denn die Leidenschaft

75) Memoirs p. 65—67.

76) »Donna Cecilia Capece Minutola Enriquez Principessa di Sepinzano. (Egeria.)« Crescimbeni, Istoria della volgar Poesia VI, 378.

nehme zu und die Vernunft nehme ab. Ein hübſches Lied und eine allerliebſte Muſik, bei der immerhin etwas von ſpaniſchen Melodien benutzt ſein kann. Einfacher als die italieniſchen Cantaten, rückt ſie den franzöſiſchen Chanſons näher; das eben war der ſpaniſche Styl, deſſen weitere Originalität aber nur in der Zither und in der Alterthümlichkeit beſtand. Die Vermuthung liegt nahe, daß es eine Spanierin war, die dieſe Cantate veranlaßte.

Die Beſchäftigung mit der Muſik verſchiedener Völker hatte für Händel jetzt eine weitere Bedeutung; die Gegend, in der er ſich befand, ſchien ihn unmittelbar darauf zu leiten, denn dieſe iſt für Volksgeſang noch heute eine der ergiebigſten. Was hier ſo kunſtlos natürlich gedieh, war lange Zeit das einzige, womit die Neapolitaner ſich in der Muſik zeigen konnten. Von hier aus hatte Pietro della Valle, einer der erſten und eifrigſten Sammler von Nationalmelodien, im Jahre 1611 mehrere echte Sicilianen nach Rom gebracht und ſie dadurch, wie er in einem außerordentlich lehrreichen Briefe vom 16. Jan. 1640 verſichert, zuerſt in die dortige Kunſtmuſik eingeführt.[77]) Ein Stamm der Albaneſen, der in dieſes Land verſchlagen iſt, ſoll noch jetzt ſeinen ureignen Geſang bewahrt haben. Hier im Neapolitaniſchen begriff Händel auch erſt recht den wahren Sicilianenſtyl, in welchem er nachher ſo viel Schönes geſetzt hat. Den beſten Theil ſeines Wiſſens und ſeiner Kunſt nahm er aus der Anſchauung des Lebens her; es paßt daher ſo ganz zu ſeiner Natur, daß er ſich eben an dieſen Orten die Muſik der verſchiedenen Nationen vorführte. In Rom hätte er nicht die rechte Stimmung dafür gehabt, und anderswo noch weniger. Solches muſikaliſche Umſchweifen bis in die weiteſte Ferne, verbunden mit Wanderungen durch die merkwürdigſten Provinzen, erklärt uns auch, warum ſein beträchtlich langer Aufenthalt in Neapel, der mindeſtens ein Jahr gedauert haben muß, nur ein einziges Werk größeren Umfanges abwarf. Eingehen auf das Fremde war ihm jetzt eine Hauptſache. Melodiſchen Gängen, Schlüſſen, zum

77) Della Musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata. Al Sig. Leho Guidiccioni. Gedruckt in den Trattati di Musica di Gio. Battista Doni. 2 Bde. Florenz 1763. fol. II. 259.

Theil halben oder ganzen Melodien, die aus dem Volksgesange stammen, begegnet man von jetzt an in seinen Werken sehr häufig; auch da spürt man noch den Anhauch desselben, wo der antiquarische Nachweis nicht mehr möglich ist.

Daneben arbeitete er sich unablässig in die strengere Schreibart hinein. Sicherlich seine erste Arbeit in Neapel war das Trio »Se tu non lasci amore«, auf das wir im dritten Abschnitt zurückkommen. Die Handschrift trägt die Angabe der Zeit und des veränderten Wohnsitzes: »G. F. Hendel | li 12 di Luglio | 1708 | Napoli.«[78]) Er war wohl erst einige Tage oder höchstens einige Wochen dort. Von den hier vielleicht noch entstandenen und unbekannt gebliebenen Tonsätzen scheint in Neapel nichts erhalten zu sein. Das dortige Conservatorium besitzt zwar einige Abschriften Händel'scher Werke, die aber nach dem Verzeichniß, das H. Kestner an Ort und Stelle aufnahm und mir gütigst mittheilte, nur die bekannten späteren Oratorien enthalten.

Die Rückreise setzen wir nur muthmaaßlich in den Herbst des Jahres 1709, wo es im römischen Gebiete schon wieder friedlicher

78) Das sehr schön geschriebene Original befindet sich jetzt vereinzelt im Privatbesitz. Händel schenkte es dem Bernard Granville, einem großen Verehrer seiner Tonkunst, der sich von Händel's Schülern Smith in 38 Bänden seine besten Werke aller Gattungen zusammen schreiben ließ. Die Handschrift, die Smith'schen Abschriften, einige Briefe von König Georg III. aus den Jahren um 1785 oder Abschriften Händel'scher Werke, und die 1699 gedruckte Ausmalbige Clavierübung von Johann Krieger, die Händel dem Granville ebenfalls für seine Musiksammlung gab, werden noch jetzt von Lady Hall (Gemahlin des Sir Benjamin Hall, Minister of public Works) als ein Besitzthum der Familie aufbewahrt. Die Ansicht dieser Schätze verdanke ich Klingemann's gütiger Bemühung. Auch der berühmte Lord John Carteret war ein großer Musikliebhaber; Mattheson erzählt: „Milord Carteret (unsre Carl of Granville) langte den 8. Nov. 1720 von seiner schwedischen Gesandtschaft in Hamburg an, und fand an unsers Mattheson Musik solches Lust, daß er einst zwo ganzer Stunden, ohne von der Stelle zu weichen, bey ihm saß und zuhörte; zuletzt aber, in Gegenwart der hohen Gesellschaft, dieses Urtheil fällete: Händel spiele zwar ein schönes und fertiges Clavier; aber er singe dabey nicht mit solchem Geschmack und Nachdruck. Dieser große Mann, der hernach Staats-Secretär, Vice-König in Irland ꝛc. geworden, reisete den 11. Nov., in Gesellschaft des Herrn von W...h, als seines nahen Anverwandten, nach England." Ehrenpforte S. 207. Obige Musikalien werden im December d. J. bei Puttick & Simpson unter den Hammer kommen, s. Athenäum Nr. 1565 p. 21. Octbr. p. 1310.

aussah. Ueberall in Italien waren unserm Händel die Lebensbedürfnisse mühelos zugeflossen; wie er mit Vergnügen bemerkte, befand sich sein Stammkapital, der Säckel mit den zweihundert Ducaten aus Hamburg, sehr wohl dabei. Das Leben, welches er hier zu führen fast gezwungen wurde, war allerdings ein Abstand gegen Hamburg, wo die Schützer der Kunst für die saure Lection eine Mark Banco auswarfen, aufs höchste einen halben Thaler. Daß er auf seiner Wanderung für alles ein offenes Auge hatte, daß er sich nicht nur die berühmtesten Musiker und hervorragendsten Musikstätten, sondern im eigentlichen Sinne die Welt besah, versteht sich bei einem solchen Geiste von selbst, ist auch durch die Untersuchung seiner Werke überall bewiesen. Was sich sonst noch beobachten läßt, dient nur zu weiterer Bestätigung. In Italien erwarb er sich eine tiefe Kenntniß von den bildenden Künsten, namentlich von der Malerei; Rom machte ihn durch tagtäglichen Umgang mit dem besten, was in diesem Bereiche vorhanden ist, zu einem leidenschaftlichen Liebhaber derselben. Hatte er in der Folge auch weder Zeit noch Geld sich eine eigne Gallerie anzulegen, so besah er doch gern die seiner Freunde, und lebenslang blieb der Besuch von Gemäldesammlungen und Kunstausstellungen eine seiner angenehmsten Erholungen. Die Gewandtheit, mit der er die italienische Sprache handhaben lernte, ist ein anderer Beweis seines Eingehens auf dieses Volksthum. Von äußeren Kennzeichen mag man endlich auch noch seine schöne italienische Handschrift anführen. Diejenigen, welche Schriftzüge als den Schlüssel zum Charakter ansehen, werden ohne Mühe alles das darin erkennen, was oben schon allgemein verständlicher auseinandergesetzt ist, und niemand wird bei ihrem Anblick sich des Gedankens an eine frohe Jugendzeit erwehren können. Der italienische Aufenthalt fiel in Händel's 22- bis 25stes Lebensjahr. Er kam bald in Verhältnisse, die seinem eigentlichen Wesen natürlicher waren und dauerndere Werke veranlaßten: aber die unbekümmerte sorglose Zeit, die eigentliche Jugend hat er nur in Italien verlebt. So wenig er sie sich zurück wünschte, so gern hielt er die Erinnerung daran lebendig, und so sehr empfand er später bei seinen reiferen Ernten den Segen dieses Frühlings.

Bei seiner dritten Anwesenheit in Rom hat er wohl wenig neues

geſetzt, doch gewiß die Galatea zur Aufführung gebracht. Sicherlich war er um Weihnacht 1709 noch dort; wir haben darüber einen kleinen, aber recht merkwürdigen Fingerzeig. Zur Weihnachtszeit kommen Hirten aus Calabrien nach Rom, ſeit undenklichen Zeiten bis auf den heutigen Tag, und verkünden in der ewigen Stadt die Geburt des Weltheilandes, wie weiland ihre Vorfahren zu Bethlehem. Sie thun es mit einer uralten Melodie, die als Hymnus geſungen oder gepfiffen wird; daher nennt man ſie auch Pifferari, Pfeifer. Händel hörte ihre Weiſe, die in paſtoraler Einfachheit dem Gegenſtande ſo ſchön entſpricht. Dann nach vielen Jahren, als er den Meſſias ſchuf und zur Einführung in die Scene „Und es waren Hirten auf dem Felde" ein kleines Inſtrumentalſpiel haben mußte, bildete er aus dieſen Urtönen jene kleine köſtliche Symphonie, die durch nichts zu erſetzen wäre, und in vergnügter Erinnerung bezeichnete er den Satz mit »Pif.« d. h. Pifferari. Die alte Melodie iſt ſeit Jahrhunderten ſchon oft gedruckt, auch in dem Vorwort der Ausgabe des Meſſias von Rimbault.[79]) Bei der Weiterreiſe ſagte er den Römern, daß England jetzt, eigentlich ſchon von Venedig her ſein Hauptangenmerk ſei, und ſie konnten ihm nur beſtätigen, was er überall hörte: daß der Zuſtand der Muſik in dieſem Lande augenblicklich noch erbärmlich, ſeine Kunſt aber ganz geeignet ſei, bei der Nation eine durchſchlagende Wirkung zu machen. Mit Hoffnungen und Segenswünſchen, die auch alle in Erfüllung gingen, ließen ihn die römiſchen Freunde ziehen. Die Florenzer ebenfalls.

In Venedig zur Carnevalszeit 1710 erneuerte er die alten Bekanntſchaften und machte neue mit mehreren angeſehenen Hofleuten, Künſtlern und Kunſtfreunden aus London und Hannover. Engländer und Hannoveraner betrachteten ſich bei der bevorſtehenden Erhebung des Churfürſten auf den engliſchen Thron als ein Volk. Der Baron Kielmannsegge und der Capellmeiſter Steffani nahmen ihn mit nach Hannover; ohne ihre Dazwiſchenkunft dürfte er die ſchon beſchloſſene und verſprochene Reiſe nach London auf dem geradeſten Wege ausgeführt haben. Sie wußten ihm begreiflich zu machen, daß

79) The Messiah. London, printed for the Handel Society. 1850. Preface p. VII

der richtigste Weg nach England von jetzt an über Hannover gehe, und daß es für ihn ebenso leicht als rathsam sei, sich durch eine Anstellung am dortigen Hofe für alle Fälle zu sichern. Deßhalb schloß er sich ihnen an und ging vorerst nach Deutschland zurück, mußte aber den englischen Freunden sein Wort geben, daß er in London eintreffen wolle, noch ehe das Jahr zu Ende gegangen. In Hannover wurde er Capellmeister; weil aber seine Verrichtungen und namentlich seine dort geschaffenen Werke in eine spätere Zeit gehören, sei die Erzählung der näheren Umstände bis dahin, bis in den dritten Abschnitt verspart.

Zu Hause bei der Mutter fand er manches verändert. Seine jüngste Schwester Johanna Christiana war in voller Jugendblüthe, im zwanzigsten Lebensjahre, am 16. Juli 1709 gestorben. Etwas vorher, am 26. September 1708, hatte die andere Schwester Dorothea Sophia dem Rechtsgelehrten Dr. Michael Dieterich Michaelsen in Halle ihre Hand gereicht. Die Hochzeit war dort, wo die der Mutter gewesen war, bei dem Onkel Georg Taust zu Giebichenstein.[80]) Michaelsen war von sehr angesehener Herkunft und rückte später zum preußischen Kriegsrathe auf. So traf Händel seine Mutter, als sie eben in's sechzigste Jahr trat, schier vereinsamt, weil nun alle drei Kinder durch Fügung Gottes oder nach freier Wahl davongezogen waren. Jetzt kamen für sie die Tage der Sammlung, in denen sie sich wo möglich noch ausschließlicher als bisher einem stillen gottseligen Leben und der Freude an ihren Kindern hingab. Aber das sehr hohe Alter und die gänzliche Erblindung, in welcher Händel nach Aller Meinung seine Mutter vorgefunden haben soll, beruht einfach auf einem Irrthum Mainwaring's, auf einer Verwechslung mit Vorgängen aus dem Jahre 1729; sie behielt ihr Augenlicht noch beinahe zwanzig Jahre.

Auch dem Churfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, der zu Düsseldorf Hof hielt, hatte Händel in Italien einen Besuch zugesagt. Von dem Lobe dieses Fürsten, der dem Corelli den Titel eines Marchese von Ladensburg verlieh und ihm nach seinem Tode 1713

80) Die Wolthaten, welche GOtt. durch einen seligen Todt, an seinen Gläubigen thut. Leichensermon auf die Mutter. Halle 1731. Fol. S. 21.

in Rom mit großen Koſten ein Denkmal ſetzen ließ, ſtoß allen italieniſchen Muſikern der Mund über. Düſſeldorf war auf der Fahrt nach England bequem zu erreichen, alſo kehrte Händel vor, obwohl die Umſtände nicht mehr die alten waren. Dem Churfürſten gefiel ſeine Kunſt, aber nicht, daß er ſich als hannöverſcher Capellmeiſter einführte, da er ihn gern in ſeine Dienſte genommen hätte. Beim Abſchiede erfolgte ein ſilberner Tafelaufſatz zum Geſchenk. Von Düſſeldorf aus durchzog er Holland auf dem kürzeſten Wege, um ſo ſchnell als möglich nach England zu kommen.

2.

Erſte Reiſe nach London.

Nach übereinſtimmenden Berichten langte Händel im Spätherbſt des Jahres 1710 in London an. Die Aufnahme, welche er hier fand, war für ihn ermunternd und für die Nation ehrenvoll. Wenn irgend etwas in ſeiner an großen Zügen ſo reichen Wanderung, ſo iſt dieſe Fahrt über eine Kunſtreiſe gewöhnlichen Schlages erhaben. Sie war folgenreich für ſein ganzes Leben, indem ſie ſeine Neigungen ſo ſehr an dieſes Land feſſelte, daß er demſelben fortan faſt ausſchließlich ſeine Kräfte weihte; und ſie war im höchſten Maaße bedeutſam für die engliſche Muſikgeſchichte, da mit Händel's Auftreten eine neue Periode, die eigentliche Glanzzeit beginnt. Bei den engliſchen Biographen und Geſchichtſchreibern der Muſik, Mainwaring Hawkins und Burney, findet man dieſen Umſtand auch mit Vorliebe herausgehoben, ja ihre eigentlich geſchichtlichen Nachrichten beginnen erſt mit dieſem Zeitpunkt. Beſonders Burney hat in dem letzten Bande ſeiner Geſchichte viel werthvolles Material darüber aufgeſpeichert, und da ſeine Angaben wenigſtens ſiebenmal zuverläſſiger ſind, als die von Hawkins, ſo thut es ſeinem Werth als Geſchichtsquelle keinen Abbruch, daß ſeine Darſtellung, von kunſthiſtoriſchen Gedanken entblößt, ſich nicht über eine äſthetiſirende Chronik der Londoner Operntheater zu erheben vermag.

Der Ruf, welcher Händel vorausging, kündigte ihn an als einen Virtuoſen, als Clavier- und Orgelſpieler erſten Ranges, und als

einen ſchnell berühmt gewordenen Componiſten italieniſcher Opern. Nur von dieſen beiden Seiten zeigte Händel ſich jetzt den Engländern, und eben hierin konnte man ihm nichts von Bedeutung entgegenſetzen. Er fand weder Spieler, mit denen er ſich, wie weiland mit Mattheſon und Scarlatti, freundlich in die Wette legen mochte, obwohl nach ſeiner eigenen Verſicherung einige recht achtungswerthe darunter waren, noch Componiſten, die ihm im Fache des muſikaliſchen Dramas hätten das Feld ſtreitig machen können. England hatte eine ſelbſtändige, zum Theil große muſikaliſche Vergangenheit, aber keine Gegenwart. Die Urſachen davon ſind lehrreich und liegen, wenn man in die Geſchichte ſieht, klar auf der Hand. Die Anfänge des muſikaliſchen Theaters waren hier denen in Deutſchland ſo ziemlich gleich, hatten aber einen ſchnelleren Fortſchritt und gingen tiefer in's Volksthum ein. Zuerſt holte man allerlei aus Italien und führte auf, was möglich war, blieb aber weit hinter den Vorbildern zurück, ohne durch beſondere Originalität, etwa wie die Franzoſen, dafür zu entſchädigen; gerade wie bei uns. Schon 1656 ließ Sir William Davenant im Rutland-Hauſe die Belagerung von Rhodus vorſtellen. Den zweiten Theil davon ſah der Maler und Chroniſt Evelyn „in recitativiſcher Muſik“[1]): wodurch alſo Burney's Behauptung, in dieſen erſten engliſchen Opernverſuchen habe man die Dialoge noch immer geſprochen[2]), widerlegt iſt. Evelyn ſah ein anderes Stück ſchon 1659, eine neue Oper in italieniſcher Weiſe, mit Recitativen und

1) »1662. Jan. 9. I saw acted ‚The Second Part of the Siege of Rodes'. In this acted the fair and famous comedian, called Roxelana from the part she performed; and I think it was the last, she being taken to be the Earl of Oxford's Misse (as at this time they began to call lewd women). It was in recitative music.« Edw. F. Rimbault, An historical sketch of the history of dramatic music in England, from the earliest time to the death of Purcell, anno Dom. 1695; gedruckt als Einleitung zu der Oper Bonduca A Tragedy, Altered from Beaumont and Fletcher, The Music Composed A. D. 1695, By Henry Purcell, Edited by Edward F. Rimbault, F. S. A. London, Printed for the Members of the Musical Antiquarian Society. [1842.] Fol. p. 14. In der Ausgabe Diary and Correspondence of John Evelyn (London 1850, 4 Bände) ſteht »The Third Part of the Siege of Rhodes« ſtatt »The Second«, was doch gewiß ein Verſehen iſt, denn es gab nur zwei Theile.

2) History IV, 480.

Decorationen, aber nicht in italieniſcher Pracht.[3]) Es dauerte dann einige Zeit, bis man ſich zu der Aufführung einer völlig italieniſchen Oper verſtieg; nach Evelyn geſchah es erſt im Januar 1674. Aus ſeinen Worten „Ich ſah eine italieniſche Oper in Muſik, die erſte, welche auf dieſe Art in England aufgeführt wurde“[4]) — darf man doch wohl ſchließen, daß es in italieniſcher Sprache geſchah? Wie wenig alle dieſe italieniſchen Verſuche bedeuteten, ſieht man aus dem was darauf folgte. Die franzöſiſche Oper hatte ſich unter Lully ſchnell erhoben; ſie fand auch in England an dem leichtfertigen Karl II. einen eifrigen Schützer, obwohl damals ſchon der Tonkünſtler lebte, in dem alles Schöne der engliſchen Nationalmuſik zur Erſcheinung kommen ſollte: Henry Purcell (1658–95). Der italieniſchen und der ſie verdrängenden franzöſiſchen Muſik gegenüber vertrat dieſer den Geſchmack ſeines Volkes, drang auch bei ſeiner großen Begabung endlich überall durch. Man ging auf das beſte zurück, was vorhanden war, man plünderte den Shakſpeare, wie bei uns die bibliſchen Komödien. Purcell ſetzte eine Reihe davon in Muſik, und die königlichen Kirchen- und Hofmuſiker halfen agiren, bis die Königin Anna es als nicht geziemend unterſagte. Alſo daſſelbe Abſehen auf das Volksthümliche, dieſelbe Verbindung mit der Vergangenheit, daſſelbe unbedacht unſchuldige Zuſammenwirken aller Kräfte, aber auch endlich derſelbe durch ſittenloſes Betragen herbeigeführte Zwieſpalt, wie in Deutſchland. Was hier beſſer war, kommt auf Rechnung Purcell's und der beſſeren Dichter. Um Purcell, der als der Orpheus

3) »5 May (1659) I went to visit my brother in London, and next day to see a new Opera after the Italian way, in recitative musiq and scenes, much inferior to the Italian composure and magnificence.« Diary and Correspondence I, 331. Evelyn giebt hier, im Jahre 1659, dem muſikaliſchen Drama den Namen Oper, wonach Kieſewetter's Annahme, dieſe Benennung finde ſich wohl zuerſt 1681 bei dem Franzoſen P. Menestrier (Schickſale und Beſchaffenheit des weltl. Geſanges u. Leipzig 1811. 4. S. 51), zu berichtigen iſt. Schon in dem erſten Drucke der „Belagerung von Rhodus“ vom J. 1657 kommt das Wort Opera wiederholt als eine ganz vertrauliche allbekannte Benennung vor, die alſo längeren Gebrauch vorausſetzt; die Beiſpiele ſtehen bei Burney, History IV, 480–82.

4) »1674. 5th. January. I saw an Italian opera in music, the first that had been in England of this kind.« Diary and Correspondence II, 90.

Britannicus ſo oft mit Stolz unſerm Händel zur Seite oder entgegen geſetzt iſt, recht zu verſtehen, muß man ſeinen Lebenslauf und den Unterſchied der Zeiten beachten. In der Schätzung ſeiner wahren Verdienſte und der Bewunderung ſeines großen geſunden Geiſtes möchte ich hinter keinem ſeiner Landsleute zurückſtehen, wenn auch oft geſagt iſt, daß ihn nur ein Engländer recht würdigen könne. Aber ſein Leben fiel in eine Zeit, die für die ſchönen Künſte nicht ſo viele Muße, Mittel und Neigung haben konnte, als die folgende. Um die Geſangkunſt ſtand es mindeſtens nicht beſſer als in Deutſchland. Dazu kam die vom Hofe ausgehende Vorliebe für franzöſiſche Muſik, beſonders für Prunkballets, deren einſeitige Bevorzugung dem Gedeihen der wahren Tonkunſt nicht förderlich ſein konnte. In eine ſolche Zeit gehört ein Zuchtmeiſter: aber ein ſolcher war Purcell nicht, ebenſo wenig als Mozart ein ſolcher war; denn ſo ernſt beide die Kunſt nahmen, ſo leicht nahmen ſie das Leben, und lebten nicht lange. Schnell bildete er ſich, und mit Sicherheit betrat er den rechten Weg, indem er auf die Italiener hinwies, auch ſich offen und beſcheiden deren Schüler nannte, obwohl er ein ſelbſtändiger Geiſt war, gleich unſerm Heinrich Schütz. Ich habe mich eines Einganges in die italieniſche Muſik befliſſen, ſchreibt er 1683 im Vorwort ſeiner erſten Sammlung von Sonaten, und wenn ich auch in der Sprache jenes Landes nicht recht bewandert bin, glaube ich mich doch in der Schätzung ihrer wirkungsreichen feinen Muſik nicht zu irren; es iſt aber wirklich Zeit, daß wir von dem Balladenland der Franzoſen ablaſſen.[5]) Noch

5) Wörtlich: »For its author he has faithfully endeavoured a just imitation of the most famed Italian masters, principally to bring the seriousness and gravity of that sort of musick into vogue and reputation among our countrymen, whose humour 'tis time now should begin to loath the levity and balladry of our neighbours. The attempt he confesses to be bold and daring; there being pens and artists of more eminent abilities, much better qualified for the imployment than his or himself; which he well hopes these his weak endeavours will in due time provoke and enflame to a more accurate undertaking. He is not ashamed to own his unskilfulness in the Italian language, but that is the unhappiness of his education, which cannot justly be counted his fault; however he thinks he may warrantably affirm that he is not mistaken in the power of the Italian notes, or elegancy of their compositions.« Hawkins, History IV, 497

viel klarer ſprach er ſich ſieben Jahre ſpäter aus, 1690, wo er in der Zuſchrift ſeiner Oper Dioclesian an den Herzog Karl von Somerſet folgendes merkwürdige Geſtändniß that: „Muſik und Poeſie ſind immer als Schweſtern angeſehen worden, deren Zuſammengehen beide fördert. Poeſie iſt die Harmonie der Worte, Muſik die der Klänge; und wie die Poeſie an ſich ein Aufflug iſt über Proſa und Redekunſt, ſo iſt die Muſik die Erhebung und Läuterung der Poeſie. Jede von ihnen kann vereinzelt gedeihen, aber verbunden bringen ſie es ſicherlich am höchſten, weil dann gar nichts mehr zu ihrer Vollkommenheit fehlt: denn ſo erſcheinen ſie wie Geiſt und Schönheit in einer Perſon. Dichtung und Malerei ſind in unſerm Vaterlande ſchon zur Vollkommenheit gediehen: aber die Muſik iſt noch in ihrer Minderjährigkeit, ein willig fortſchreitendes Kind, welches hoffen läßt, was es einmal hier in England leiſten möge, wenn die Tonkünſtler mehr Aufmunterung finden werden. Jetzt lernt es Italieniſch, was ſein beſter Meiſter iſt, und ſtudirt die franzöſiſchen Geſänge ein wenig, um einen etwas fröhlicheren und moderneren Anſtrich zu bekommen. Der Sonne ferner gelegen, kommt unſer Wachsthum ſpäter, als das unſerer Nachbarn; wir müſſen ſchon zufrieden ſein, wenn wir nur nach und nach unſere Barbarei abſchütteln können. Man ſcheint aber ſchon jetzt für feinere Muſik ein Ohr zu bekommen und zwiſchen zügelloſer Phantaſtik und einer wohlgeſetzten vollſtimmigen Compoſition unterſcheiden zu wollen. Schon manche unſerer Edlen ſind nach dem Beiſpiel Ew. Gnaden Schützer und Förderer der Tonkunſt geworden. Ja ſelbſt unſere Dichter fangen an ſich ihrer rauhen und holperigen Verſe zu ſchämen, und ſuchen unſere ungeſchlachte Sprache wohlklingender zu machen.“ [6]) Die Weiſſagung, welche hierin liegt, klingt

6) »Music and Poetry have ever been acknowledged Sisters, which walking hand in hand support each other; as Poetry is the harmony of words, so Music is that of notes: and as Poetry is a rise above prose and oratory, so is Music the exaltation of Poetry. Both of them may excel apart, but sure they are most excellent when they are joyn'd, because nothing is then wanting to either of their perfections: for thus they appear like wit and beauty in the same person. Poetry and Painting have arrived to their perfection in our own country. Music is yet but in its nonage, a forward child, which gives hope of what it may be hereafter in England, when the

eben in ſeinem Munde ſo ſchön; unſer Keiſer hätte ſo etwas nicht ſagen können. Es gehört ein heller, freier und hoher Geiſt dazu, der mit ſich auf's Reine gekommen iſt und die Wahrheit mehr liebt als ſein Ich, den es auch wenig kümmert, ob er ſein eigner Prophet oder der eines größeren Nachfolgers werden ſollte. Faſt alles, was Purcell andeutet und wünſcht, iſt in Händel's Leben erfüllt, zum Theil ſo genau, daß man es mit denſelben Worten beſchreiben könnte, z. B. der Studiengang durch italieniſche und franzöſiſche Muſik; nur iſt alles freier, ungehemmter, univerſaler, mehr noch auf innere Kraft und weniger auf die Protection der Vornehmen gebaut. Hätte Purcell bis in Händel's Zeiten gelebt, er würde ihn am tiefſten verſtanden und am aufrichtigſten bewundert haben. Burney ſieht dies nicht. Er nennt Purcell den Shakſpeare der Muſik und Händel den großen Fremden, und findet es demüthigend, daß von den Engländern ſich nur Purcell allein aus der Kindheit herausgearbeitet habe. Daß von allen Tonmeiſtern nur Händel der Shakſpeare der Muſik genannt werden kann, braucht man kaum zu bemerken, da es beſonders in England ſchon allgemeine Anſicht iſt, wenn auch bis jetzt noch niemand den Nachweis hat liefern mögen, inwiefern Händel mit der engliſchen Nationalmuſik in Verbindung ſteht. Wer dem Purcell in ſeiner Umgebung die Tiefen der Tonkunſt und das Verſtändniß der italieniſchen Muſik eröffnete, iſt freilich ebenſo ſchwer zu ſagen, als wer den Shakſpeare in die alten Claſſiker einführte. Hier wußte ſich ſein Kunſtgenius auf eine dem großen Dramatiker verwandte Weiſe

masters of it shall find more encouragement. 'Tis now learning Italian, which is its best master, and studying a little of the French air, to give it somewhat more of gayety and fashion. Thus being farther from the sun, we are of later growth than our neighbour countries, and must be content to shake of our barbarity by degrees. The present age seems already disposed to be refined, and to distinguish betwixt wild fancy and a just numerous composition. So far the genius of your Grace has already prevailed on us: many of the nobility and gentry have followed your illustrious example in the patronage of Musick. Nay, even our poets begin to grow ashamed of their harsh and broken numbers, and promise to file our uncouth language into smoother words.« S. King Arthur, edited by Edward Taylor. Introduction p. 3—4. Hawkins (IV, 500) und Burney (III, 501) geben die Stelle nur im Auszuge.

Licht zu ſchaffen, und ſo findet ſich noch manches, worin man willig eine Verwandtſchaft mit Shakſpeare erkennen kann, ohne dadurch zu einem Vergleich im Großen berechtigt zu ſein. Purcell's dreiſter Ausſpruch über die Poeſie tritt unleugbar ihrer Selbſtändigkeit zu nahe, aber er drückt eine Meinung, einen Lebensgedanken der Zeit aus; bis zu der durch Händel erreichten Vollendung drängte alle künſtleriſche Kraft auf die Muſik hin, namentlich im Fache der Dichtung hatte man nur für die muſikaliſche Poeſie ein Verſtändniß. Eine Ausnahme machen, merkwürdig genug, die erſten Poeten in Purcell's und Händel's Umgebung, Dryden und Pope, Dryden wenigſtens in ſeinen theoretiſchen Anſichten. Purcell's Lage und die zeitweilige Nothwendigkeit einer völlig italieniſchen Oper für England wird hierdurch ſehr begreiflich. John Dryden (1631—1700),

> Great Dryden! . . whose tuneful Muse affords
> The sweetest numbers, and the fittest words
> From her no harsh unartful numbers fall,
> She wears all dresses and she charms in all —

wie Addiſon rühmt, iſt eben durch ſeine muſikaliſchen Dichtungen unſterblich geworden. Aber nun höre man ſeine Anſichten! Im Jahr 1685, als noch alles den franzöſiſchen Ballets ergeben war, ſetzte ein Monſieur Grabu ſein Drama Albion und Albanius in Muſik; und weil es dem Hofe genehm ſein mochte, rief Dryden den Franzoſen Grabu als den bei weitem bedeutendſten aller in England lebenden Muſiker aus[7]), obwohl Purcell ſchon acht anſehnliche Werke für die Bühne geſchaffen hatte. Wo ſolche Urtheile auch nur möglich ſind, fehlt zu einem Gedeihen im Großen immer noch ein Hauptſtück; was eine Zeit wirklich will, darüber ſtellt ſie eine gemeinſame Anſicht her, wenn auch erſt durch heftige Kämpfe. Als Dryden ſeit dem Untergang des katholiſch-franzöſiſchen Hofes in eine andere, weniger günſtige Luft kam, lernte er zwar den Purcell über Grabu ſetzen, aber ſeinerſeits mit einem Geſtändniß über den Verhalt von Poeſie und Muſik, das als Gegenſtück des Purcell'ſchen doch gar zu merkwürdig iſt. Er bearbeitete 1691 gemeinſam mit Purcell den König Arthur,

7) »These and other qualities have raised M. Grabu to a degree above any man who shall pretend to be his rival on our Stage.« King Arthur, edited by Edw. Taylor, introduction p. 4.

den er ſchon ſieben Jahre vorher unter ganz anderen Umſtänden gedichtet hatte; mit Bezug auf die veränderte Politik ſeit der Thronbeſteigung des proteſtantiſchen Oraniers, die dem katholiſch gewordenen Dichter Lorbeer Penſion und Hofgunſt geraubt hatte, ſagt er in der Zuſchrift an den Marquis von Halifax: „Jetzt iſt nichts beſſer als damals, ausgenommen die Muſik, die es ſeitdem zu einer größeren Vollkommenheit gebracht hat, als je vorher, beſonders durch die kunſtvolle Hand des Herrn Purcell. Doch die Verſe der Poeſie und die Vocalmuſik ſind mitunter ſo verſchieden, daß ich manchmal genöthigt war, meine Verſe zu zwängen und ſie für den Leſer rauh zu machen, damit ſie dem Hörer wohlklingend würden: was ich übrigens nicht bereue, denn Vergnügungen dieſer Art ſind hauptſächlich für Ohr und Auge beſtimmt, weßhalb meine Kunſt hier der des Componiſten untergeordnet werden mußte; doch ſchmeichle ich mir, daß eine urtheilsfähige Verſammlung die Geſänge, in denen ich mich der Muſik bequemte, leicht werde zu unterſcheiden wiſſen von denjenigen, in welchen ich Klang und Wortfall nach den Geſetzen der Poeſie geordnet habe.“[8]) So beſtand eine Kluft zwiſchen wahrer Dichtung und dem geſungenen Worte. Dryden meinte, bei dem Abſehen auf muſikaliſche Compoſition müſſe ſeine Kunſt nicht bloß dienen, ſondern ſich unterordnen und das beſte verlieren. Dieſer Zwieſpalt iſt dann für die engliſche muſikaliſche Bühne ſo ſchickſalvoll geworden. Nirgends in der ganzen Zeit gab es zwei Männer voll ſo lebendiger

8) »There is nothing better than what I intended but the music, which has since arrived to a greater perfection in England than ever formerly, especially passing through the artful hands of Mr Purcel, who has composed it with so great a genius that he has nothing to fear but an ignorant, ill-judjing audience. But the numbers of poetry and vocal music are sometimes so contrary, that in many places I have been obliged to cramp my verses, and make them rugged to the reader that they may be harmonious to the hearer, of which I have no reason to repent me, because these sorts of entertainments are so principally disigned for the ear and eye, and therefore, in reason, my art on this occasion ought to be subservient to his; and besides, I flatter myself with an imagination, that a judicious audience will easily distinguish betwixt the songs wherein I have complied with him, and those in which I have followed the rules of poetry in the sound and cadence of the words.« King Arthur, edited by Edw. Taylor, Introduction p. 43.

Kunſt und ſo für das Drama geſchaffen, als Dryden und Purcell: und ihre gemeinſamen Arbeiten endeten mit dem obigen Geſtändniß des großen lyriſchen Dichters! Selbſt unſere Keiſer und Poſtel kamen weiter, wievielmehr die Italiener, deren geſammte damalige Poeſie nach den Tönen ruft und ohne Muſik faſt leerer Schwall iſt. Durch das Verhältniß, in dem Purcell und Dryden zu einander oder vielmehr zu der Sache ſtehen, iſt der Geſchichte der Oper in England der Gang vorgezeichnet, ſo unabänderlich, daß ſelbſt Händel auf dieſem Gebiete nur beſſernd, nicht grundlegend wirken konnte.

Wie ſchon aus Dryden's Worten abzunehmen iſt, waren es keine eigentliche Opern, was ſie zu Stande brachten, ſondern Dramen mit muſikaliſchen Scenen, nicht einmal Opern mit untermiſchten Dialogen. Es waren höchſtens Halbopern. Purcell bearbeitete in ſeinem kurzen Leben 39 Werke dieſer Art. Den Anfang machte er ſchon 1675 in ſeinem 17. Lebensjahre mit Dido und Aeneas. Hier kommen mehrere accompagnirte Recitative vor, was Burney nicht wußte, weil ihm das Werk unbekannt blieb. Dagegen fehlt derartiges Recitativ in dem vorletzten, der Bonduca (1695), wo Burney es doch geſehen haben will, wie er mit einiger Wichtigkeit bemerkt. Die Wahrheit iſt, daß man das accompagnirte Recitativ niemals allgemein, ſondern nur in Italien in den Jahren vor Scarlatti aufgegeben hat, bis dieſer es veredelt und gereinigt wieder einbrachte. Bei Purcell ſehen wir den umgekehrten Weg. Als die Italiener das obligate Recitativ wegließen, hatte er es, und als ſie es geiſtig bereichert wieder fanden, ließ er es weg. Mein Urtheil beruht indeß nicht auf der Kenntniß aller ſeiner Werke. Mehrere ſeiner Singſpiele, von denen König Arthur in London ſchon wiederholt mit Beifall erneuert wurde, hat die dortige antiquariſch-muſikaliſche Geſellſchaft recht ſchön herausgegeben. So nachahmenswerth der rührige Eifer, mit dem die Engländer ihre lieben Alten wieder zum Druck bringen, ſo merkwürdig iſt es, wie ſie ſich ſcheuen den Dingen ordentlich zu Leibe zu gehen. Burney freut ſich, als er in ſeiner Muſikgeſchichte bei Purcell anlangt, aber was er über ſeinen Helden zu ſagen weiß, iſt unerheblich genug. Dr. Rimbault hat der Bonduca eine gelehrte und äußerſt verdienſtliche Abhandlung über die dramatiſche Muſik in England bis zu Purcell's Tode beigegeben, darin zum Schluß die Werke Purcell's mit

größter Genauigkeit aufgezählt, die dramatiſche Laufbahn des Componiſten aber nicht weiter ermeſſen mögen, denn das, ſagt er, gehöre eher in ein Leben des Mannes und dieſes werde uns Prof. Taylor bei König Arthur ſchenken. Taylor, deſſen Begeiſterung für Purcell bekannt iſt, giebt ſodann 1843 den Arthur heraus, ebenfalls ſehr genau und lehrreich, muß ſich aber auf die gegenwärtige Oper beſchränken, denn ein Leben Purcell's erfordere mehr Raum und Muße, als ihm jetzt zur Verfügung ſtehe. Ich bedaure ſehr, daß ſich dieſe günſtigere Zeit bis jetzt noch nicht hat finden wollen; denn ſollen Purcell's Verdienſte einem Ausländer ſchwer begreiflich ſein, wie man ſo oft ſagen hört, ſo muß man wünſchen, daß bei ihrer Unterſuchung eine hiſtoriſche Würdigung derſelben von einem ſeiner Landsleute zur Hand liege. Was hier über ſeine dramatiſchen und ſpäterhin über ſeine kirchlichen Tonwerke vorgebracht iſt, ſind Andeutungen, die ich auf eigne Hand wage, und wobei mir Purcell immer in ſeiner bedeutenden Doppelſtellung als die Blüthe der engliſchen Muſik und als Vorgänger Händel's vorſteht. Wenn man in ſeiner dramatiſchen Muſik die verſchiedenen Sätze durchnimmt, ſo muß man ihnen geſondert das Prädikat des Claſſiſchen abſprechen. Purcell war nicht wie ein Italiener in den einzelnen Formen gründlich geſchult, als er ganze große Werke unternahm. Händel war zwar in derſelben Lage, aber er arbeitete ſich durch in einer Weiſe, daß die ganze erſte Hälfte ſeines Lebens nun als das unübertroffene Muſter der Bildungsgeſchichte eines Tonkünſtlers daſteht. Purcell's Recitativ »You twice ten hundred Deities« in der indianiſchen Königin (1692) kann man mit Burney hoch preiſen, ohne zu überſehen, daß ihm noch die geläuterte, von dem Arioſo unterſchiedene Form fehlt, die alle Muſterrecitative ſeit Scarlatti haben. Ein Italiener würde ſich ſchon über ſeine Cadenzen wundern. Wirklich verſteht er nicht, ordentliche Cadenzen zu machen, am wenigſten im Sologeſange, wogegen ſeine Schlüſſe in den Chören ſchon viel natürlicher und allgemein gültiger ſind. Purcell machte keine ſo gute Inſtrumentalſtücke als Lully und Corelli, keine ſolche Duette als Steffani, keine Arien als Scarlatti und Keiſer, keine Recitative als Scarlatti, keine ſo regelmäßig gebaute und ſo ſehr für Geſang geſchriebene Chöre als die Italiener, überhaupt nichts Einzelnes ſo gut als die beſten Meiſter des Faches: aber das Ganze

machte er beſſer kraft des geſunden tiefdramatiſchen Geiſtes, der ihn ſchon damals unter ſo wenig günſtigen Umſtänden hintrieb zu der Verwebung des Chores in die Soloſtimmen und dadurch zur Entfaltung breiter muſikaliſcher Gemälde. Wer denkt hier nicht an Händel, der das Einzelne ebenſo gut als die beſten Meiſter dieſes beſonderen Faches, und das Ganze unvergleichlich beſſer machte? Aber Purcell iſt durch die muſikaliſche Geſundheit, in der alle ſeine Werke ſtrahlen, durch ihre einheitliche Geſtaltung und Geſammtwirkung, durch den hohen Geiſt ſeiner Chöre, ſowie durch ſeine Vielſeitigkeit derjenige Vorgänger Händel's, der am geradeſten auf ihn hinleitet. Von jenem zu dieſem hin iſt noch ein unermeßlicher, aber ein ganz natürlicher Fortſchritt.

Daß kein geborner Engländer dieſen Schritt that, darüber müſſen wir in der engliſchen Muſikgeſchichte Aufklärung ſuchen. Man erinnere ſich an das, was vorhin über die künſtleriſche Durchbildung deutſcher und italieniſcher Muſiker geſagt wurde. Ein ſolches Fundament zu einem volksthümlichen Kunſtbau war weder in Frankreich noch in England gelegt; daher mußte man ſich dort den Lully von Italien und hier den Händel von Deutſchland borgen. England hatte zu dieſer Zeit faſt alles, was zu einem mächtigen Reiche gehört: eine große Volkskraft, die ſich durch alle Revolutionen nur feſter und dichter zuſammen that, eine friſch aufwachſende Literatur, ſiegreiche Helden in irdiſchen und geiſtigen Kämpfen, vielen Kunſtſinn und namhafte Künſtler; überall war Erhebung zu bemerken, die einheimiſchen Tonkünſtler allein blieben neben und ſo Purcell im Gewöhnlichen ſitzen. Das gerade Gegentheil fand in dem alten Stammlande Deutſchland ſtatt, wo faſt nirgends große Geiſter hervorkommen wollten, als in der Tonkunſt, alſo nach der Anſicht der Zeit in einem Mittelding zwiſchen Kunſt und Handwerk; weßhalb man drüben auch von unſerer Unfähigkeit ſo ſicher überzeugt war, daß Pope, als ihm ein Freund den Händel mit den Worten anmeldete, ein deutſches Genie wünſche ihm ſeine Aufwartung zu machen, ſarkaſtiſch ausrief: „Ein Deutſcher und ein Genie? den muß ich ſehen!“ Burney ſagt: „Es war für unſeren Geſchmack und unſere Nationalehre ein äußerſt unglücklicher Umſtand, daß unſere drei beſten Componiſten im 17. Jahrhundert, Orlando Gibbons, Pelſham Humphrey und Henry Purcell, nicht

mit einem hinreichend langen Leben geſegnet waren, um ihre Kräfte nach allen Richtungen entfalten und eine Schule begründen zu können, die uns befähigt haben würde, in der Cultur der Muſik ohne Beihülfe der Fremden fortzukommen. Orlando Gibbons ſtarb 1625, im vierundvierzigſten; Pelſham Humphrey 1674, im ſiebenundzwanzigſten; Henry Purcell 1695, im ſiebenunddreißigſten Lebensjahre! Wäre dieſen herrlichen Tonſetzern ein langes Leben beſchert geweſen, wir möchten mindeſtens eine ebenſo gute eigne Muſik bekommen haben, als die Deutſchen.“*) Schwerlich. Wie viel es werth iſt, wenn eben die Hauptmeiſter die Schulen gründen, davon giebt die Geſchichte der italieniſchen und deutſchen Muſik die klarſten Beweiſe. Aber im letzten Grunde hängt es doch nicht von den Schulen ab, ſondern von der Kraft und Neigung des Volksgeiſtes. Der einzelne Künſtler iſt nur die einzelne Saite der Harfe, Ton und Stärke ſind ſchon das Erzeugniß allgemeinerer Kräfte. Wo die alten Saiten reißen, ohne daß neue in beſſerer Güte vorhanden ſind, da iſt in dem Volke der geſtaltende Tongeiſt weſentlich erſchöpft, und geſchieht dies einmal allgemein, ſo iſt das muſikaliſche Zeitalter geſchloſſen. So lange aber noch ungeborne Harmonien in urſprünglicher Friſche und Fülle vorhanden ſind, bilden ſich Normalſchulen, wie es in Italien und Deutſchland der Fall war. Daß hingegen ein Volk im höchſten Grade muſikaliſcher Harmonie bedürftig ſein, auch ein hinlängliches Verſtändniß dafür haben kann, und dennoch nicht fähig iſt ſie mit eigenen Kräften fortzubilden, ſehen wir an dem England nach Purcell's Tode. Dieſer Gegenſatz tritt bei Händel's Leben und Wirken klar zu Tage, und wird als bedeutſam für die höhere Auffaſſung deſſelben in den folgenden Büchern vielfach zur Sprache kommen. Anlangend das frühe Abſcheiden begabter Menſchen, muß man unter allen Umſtänden an der Ueberzeugung feſthalten, daß niemand zu früh ſtirbt, ſondern jeder zu ſeiner Zeit, nach Erſchöpfung der in ihm beſchloſſenen Kräfte. Es iſt das in dem einzelnen traurigen Falle eine harte, im Ganzen aber eine troſtreiche ermuthigende Wahrheit, die zu allen tieferen Einſichten den Schlüſſel giebt. Mit Recht beklagt man den frühen Tod hervorragender Männer, aber nicht deßhalb, weil ſie bei

*) History III, 589 — 19

längerem Leben alles das geleiſtet haben würden, was die Folgezeit fordert. Wer ein neueres Beiſpiel haben will, denke nur an Mendelsſohn. Wie oft iſt uns in den letzten zehn Jahren vorgerechnet, was er noch alles hätte ſchaffen können! und doch kann man ſich des Glaubens nicht erwehren, daß er die Hoffnungen ſeiner Freunde ſo wenig als Purcell die ſeiner Landsleute erfüllt haben würde. Aber wie es für die Deutſchen, da Mozart kaum zu männlichen Jahren gelangte, Beethoven taub wurde, Schubert und Weber, ſogar Mendelsſohn und Schumann nur eine kurze Zeit zum beſten der Kunſt wirken konnten, — nahe lag, mit Beſorgniß an die Wechſelgänge zu denken, die bevorſtanden und deren Anfänge wir nun ſchon erlebt haben: ſo war damals Purcell's Tod ein Zeichen, daß England durch die Arbeiten eingeborner Tonkünſtler wenigſtens für die nächſte Zeit in dieſer Kunſt einen geringeren Rang einnehmen werde. Und das iſt, abgeſehen von perſönlichen Beweggründen, doch wohl Veranlaſſung genug zur Todtenklage.

Aber daſſelbe Volk, dem man eine productive muſikaliſche Thätigkeit erſten Ranges von 1695 an abſprechen muß, giebt das herrlichſte Beiſpiel, wie durch treues Feſthalten an dem einmal erkannten beſſeren Geiſte ſelbſt dasjenige, wovon im Innern die Keime fehlen, leicht herbei zu ziehen iſt. Englands beſſeres Gedeihen hing an dem Durchdringen des Proteſtantismus, politiſch nicht minder als kirchlich. Die von Macaulay beſchriebene Periode wirkte dafür entſcheidend, deßhalb iſt ſie ohne zahlreiche große Ereigniſſe ſo voll drängenden Lebens, und ohne Tugenderempel ſo voll feſſelnder Charaktere. Seit Wilhelm III. von Oranien auf dem Throne ſaß (1689), lichtete ſich die finſtere Zeit und der Schlamm der Unſittlichkeit floß etwas ab, obwohl ſehr allmählig; Purcell konnte auch erſt in dieſen Tagen zu Wort kommen. Als dann an der Scheide des Jahrhunderts durch Parlamentsbeſchluß dem deutſchen proteſtantiſchen Hauſe Hannover die Thronfolge zugeſprochen wurde, war nach langem Umherfahren der Weg betreten, auf dem dieſes Volk zu ſeiner feſten Größe gelangt iſt; das heimiſche Volksthum, deſſen edelſtes Streben im Germanismus und in den Grundgedanken des evangeliſchen Chriſtenthums wurzelte, war zum Siege gekommen. Niemand, der ſich auf die Verhältniſſe genau einläßt, wird dieſe Wendung zu einer einſeitig reli-

giöſen ſtempeln wollen, da der Triebfedern ſo viele waren, daß man nur den einen großen Erfolg aus vielen kleinen, guten und ſchlechten, Motiven vor ſich hat. Aber es geſchah zu einer Zeit, wo Sachſen und Braunſchweig katholiſch wurden und Preußen ſeines Berufes, Stütze des Proteſtantismus zu ſein, noch nicht eingedenk war. Namentlich in Händel's Leben, das uns nach einer Seite hin die tiefere Bedeutung dieſes Schrittes am ſchönſten erſchließt, muß man auf das Religiöſe ein großes Gewicht legen, denn ohne einen derartigen Umſchwung der Dinge hätte er in London immerhin einige italieniſche Opern ſetzen, aber nimmer die Wirkſamkeit entfalten können, welche ſtets der gerechte Stolz Englands ſein wird. Als hier der germaniſche Geiſt Sieger blieb, regte ſich in dem alten halbverkümmerten Mutterlande die Luſt zur Nachwanderung, und wir ſehen bald den willigen Zugang guter Kräfte zu einem ſchon vor tauſend Jahren ausgewanderten, aber noch immer ſeine Stammverwandtſchaft deutlich offenbarenden Volke. Unter dieſen Nachzüglern, dem neuen Königshauſe voraneilend, war Händel der vornehmſte; in ihm nahte ſich ihnen, als ein ſchneller und ſchöner Segen ihrer beherzten That, der muſikaliſche Genius dieſer Zeiten. Es hat eine erhebende Bedeutung, daß zu einer Zeit, wo der Proteſtantismus beſonders in Deutſchland öffentlich ganz machtlos und Luther eine unverſtändliche Erſcheinung geworden war, das engliſche Volk ſich durch die Entſcheidung dafür den reinſten kräftigſten evangeliſchen Geiſt zu eigen machte und einen Deutſchen unter ſich wohnen und wirken ſah, in deſſen Tönen der ſtarke freudige Luther wieder Leben gewann, aber ein Leben, das die Einſeitigkeit der Confeſſion und des Germanismus völlig überwunden hat.

Wir wenden uns jetzt zu dem nächſten Zweck ſeiner Reiſe, zu der italieniſchen Oper. So lange Purcell lebte, wußte England ſich mit eigenen Mitteln zu verſorgen, auch an Spielern und Sängern. Aber ſowie dieſe dürftiger und die Anſprüche größer wurden, kamen nach und nach Hülfstruppen von allen Nationen, zuerſt einzeln wie Schwalben vor dem Sommer, dann in Haufen. Seit 1690 verzogen ſich die Franzoſen, der Krieg verſcheuchte ſie vollends. Italiener kamen immer zahlreicher und mit jedem Jahre bedeutendere. Die erſten „großen“ Sänger, d. h. Caſtraten — denn nur die wel-

ſchen Capaunen nannte man damals groſse Sänger, bemerkt Matthe-ſon, als Mainwaring ihm nachſagte, er ſei kein groſser Sänger ge-weſen —, waren Valentini und Nicolini, die einige Jahre vor Hän-del und etwa zehn Jahre nach Purcell hier anlangten. Sie konnten nur ihre Stücke und nur in ihrer Sprache ſingen. Bis dahin hatte man ſich mit dem Engliſchen beholfen, denn die einheimiſchen Sing- und Spielleute waren darin ihrem Landsmanne Purcell ähnlich, daſs ihnen das Erlernen fremder Sprachen ſauer wurde. Man traf nun ein höchſt einfaches Abkommen, indem man auch fortan jeden ſingen lieſs, wie ihm der Schnabel gewachſen war, ſo daſs beide Sprachen ſowohl in den Recitativen als in den Arien und Duetten bunt durch-einander liefen. Zu einer ſolchen Aufführung paſsten die Stücke vor-trefflich, denn dieſe waren meiſtentheils nichts als eine Schnur an-einander gereihter Arien von den verſchiedenſten Componiſten, wobei irgendein beliebtes italieniſches Singſpiel den Faden abgab. Läppi-ſche Maſchinen und elende Ueberſetzungen thaten ihr möglichſtes, das Ganze als ein Muſter von Abgeſchmacktheit erſcheinen zu laſſen. Man lieſs es ſich aber auch etwas koſten. Hamburg gab für die Partitur einer Oper 50 Thaler, mitunter mehr, mitunter weniger, ſagt Mat-theſon; Venedig warf aber ſchon für das Textbuch allein 400 Spe-ciesthaler aus, und London „manchesmal bey 800 Rthlr. vor der Compoſition, ja wol gar offt 200 Guinees, über 2600 Marck Ham-burger ſchwerer Münze", wobei die zweite oder dritte Vorſtellung zu erhöhten Preiſen für den Poeten ausgeſetzt war.[10]) Solche, die das Lächerliche dieſer erſten Operverſuche einſahen, fanden ſich weit eher, als andere, die Einſicht und Geſchick beſaſsen, dem Unweſen zu ſteuern. Addiſon, der ſich ſehr gewandt dagegen aufwarf, erblickte in dem Heiſshunger nach italieniſcher Muſik nichts als das Ueberhandnehmen eines verdorbenen Geſchmackes, da doch ſchon die nächſten Jahre lehrten, daſs nicht dieſe Begierde nach verfeinerter Muſik, ſondern nur deren erſte ſtümperhaft unordentliche Befriedigung verwerflich war. Als Händel der Sache unvermuthet ſchnell eine Wendung gab, von der ſich keiner träumen lieſs, fühlten ſich mehrere, die bisher bei In-ſtandſetzung der Opern vornehme Handlangerdienſte verrichtet hatten,

10) B. Feind, deutſche Gedichte S. 85.

in ihren Interessen beeinträchtigt, und nahmen Anstand in die allgemeine Begeisterung aufzugehen. Neben zahlreichen Freunden und einer Beifall rufenden Menge stehen sie da als seine Gegner und Neider. Die Gestalten werden mit schärferer Zeichnung in seinem Lebensbilde hervortreten, wenn wir zuerst ihre voraufgegangenen Heldenthaten besehen.

Im Jahre 1705 kam in London eine Oper zum Vorschein, in der Alles gesungen wurde; sehen wir von dem ab, was Evelyn als vereinzelten Versuch angiebt, so war es in dieser Art die erste. Von der Vortrefflichkeit des Redegesanges war man schon lange überzeugt, aber niemand konnte seiner recht mächtig werden, selbst Purcell nicht. Es war Thomas Clayton, früher Musiker der königlichen Capelle, der auf Anrathen höherer Neigungen eine Reise nach Italien wagte und dort ohne große Mühe allerlei Opernterte und Partituren zusammen raffte. Die musikalischen Gedanken, welche ihm bei dieser Gelegenheit anflogen, fand er dann für gut als seine eigenen anzusehen, und nun war es seine feste Ueberzeugung, daß die Welt ihn von jetzt an zu den Meistern der Setzkunst zählen müsse. Ausgerüstet mit solchen Hülfsquellen, unternahm er nichts geringeres, als die Reformation des musikalischen Geschmackes der englischen Nation. Eine Aufgabe, vor der Purcell bescheiden zurücktrat, sollte endlich siegreich in's Werk gesetzt werden. Zum Anfang erkor er sich einen Text, den Tomaso Stanzani 1677 für Bologna verfertigte und der mit derselben Musik des Petronio Franzeschini schon im Herbst desselben Jahres [11]) in Venedig zur Aufführung kam, ließ ihn durch den gewandten Franzosen Peter Motteux in's Englische übersetzen und gab ihn unter dem Titel „Arsinoe Königin von Cypern" seinen Landsleuten im Drury Lane-Theater zum besten, wirklich als „das erste musikalische Drama, welches gänzlich in italienischer Weise in England componirt und aufgeführt wurde." [12]) Es ist meine Absicht, schreibt Clayton in dem Vorwort zur Arsinoe, die italienische Weise der Musik auf die englische Bühne zu bringen, was bisher nicht geschah; ich ließ zu dem Zwecke einen italienischen Text übersetzen, weil

11) Le Glorie della Poesia e della Musica p. 83. Burney (IV, 199) setzt die venetianische Aufführung ohne Grund in das Jahr 1678.

12) Burney, History IV, 199.

die muſikaliſchen Gedichte dieſes Volkes, obwohl an Poeſie geringhaltig, am beſten auf die Seele der Muſik, die Leidenſchaften, abzielen; an Sängern können wir uns zwar nicht mit Italien meſſen, doch zog ich die beſten zuſammen, die zu finden waren, und inſtruirte ſie mit gröſtem Fleiße; vielleicht mögen die Recitative zuerſt nicht beſonders anſprechen, aber wenn die Zuhörer nur erſt bekannter damit ſind, werden ſie ihnen hoffentlich mehr zuſagen: und ſollte nun meine Unternehmung ein Mittel ſein, dieſe Art Muſik in meinem Vaterlande in Aufnahme zu bringen, ſo werde ich meine Studien und Mühen wohl angewendet haben. Burney und Hawkins ſprechen von dieſer reformatoriſchen Muſik mit Verachtung. Clayton's Behauptung, die ganze Oper ſelbſt componirt und nichts von Andern geborgt zu haben, beſtätigt der erſtere durch die Verſicherung, kein italieniſcher Componiſt der damaligen Zeit ſei im Stande geweſen, etwas ſo Erbärmliches zu ſetzen: womit das äußerſte geſagt iſt. Dennoch erlebte dieſes Machwerk im erſten Jahre 21 Vorſtellungen, wurde von Zeit zu Zeit immer noch einige Male wiederholt, und ſogar bei Walſh gedruckt.' „Die Engländer müſſen zu der Zeit", ſagt Burney, „einen ganz ungewöhnlichen Hunger und Durſt nach dramatiſcher Muſik gehabt haben, um durch einen ſolchen Trödel angezogen und unterhalten zu ſein"; [13]) eben nach italieniſcher Muſik. Clayton war in dieſen Tagen der Einäugige unter den Blinden.

Der Oper Camilla, die am 30. April 1706 der Arſinoe folgte, lag eins der berühmteſten italieniſchen Stücke zu Grunde. Camilla Regina de' Volsci dichtete Silvio Stampiglia für Wien, und Marc' Antonio, der ältere der Gebrüder Benoncini, die dort anweſend waren, ſetzte ſie in Muſik, wahrſcheinlich im Jahr 1697. Schon 1698 gab man ſie in Venedig, 1705 und 1709 und 1719 in Bologna, 1707 in Ferrara und Padua, 1715 in Udine, und ſo nach und nach in ganz Italien; in England 1706 nach Burney's Zählung ſechzehnmal, 1707 zwanzigmal, 1708 zehnmal, 1709 achtzehnmal, in vier Jahren vierundſechzigmal. [14]) Owen Mac Swiney, der Director des Theaters, überſetzte den Text, die Aufführung fand ebenfalls ganz

[13]) History IV, 291.
[14]) History IV, 210.

in englischer Sprache statt. Bei der Ausübung der Landessprache waren patriotische Absichten im Spiel; Clayton versprach englische Sänger und Sprachkunde so heranzubilden, daß sie den italienischen wenig nachgeben sollten. Einen hastigen Anlauf dazu nahm man im folgenden Jahre mit der Oper Rosamunde.

Dem gefeierten Joseph Addison kamen die Operntexte durchweg so kunstlos und seicht vor, daß er von ihnen ungefähr dachte, wie Lessing von Corneille's Tragödien: „Man nenne mir das Stück, welches ich nicht besser machen wollte." Sein Entschluß, einen Musstertext in englischer Sprache zu verfassen, brachte unter allen Patrioten eine freudige Aufregung hervor. Er wählte sich die Geschichte der Rosamunde, und zum Componisten den Tom Clayton! Eine Menge wohlklingender Verse kamen glücklich zu stande — das leichteste was Einer, der Geschmack und Belesenheit besitzt, ohne originale poetische Begabung machen kann —, aber weder Handlung noch richtige Charaktere, nicht einmal interessante Scenen waren vorhanden, obwohl durch Einführung eines ordinären Hanswurst nebst Gemahlin und durch Lobreden auf den Sieger Marlborough für alle Geschmäcke gesorgt war. Addison verwechselte die musikalische Poesie mit der lyrischen, und diejenigen, welche ihn von Tickell bis auf Johnson und von Johnson bis auf Macaulay für seine Rosamunde gepriesen haben, machten es nicht anders. Durch die Wahl des unfähigen Clayton zum Componisten sprach er nicht bloß seinem Werke, sondern auch seinem musikalischen Geschmacke das Urtheil. Was Addison von dieser Kunst wußte, und wenig genug war es, ging auf Forderung nationaler Musik und bekundete sogar etwas Vorliebe für die französische, die, weniger freien Aufschwunges als die italienische, sondern dürftiger an den Worten klebend, einem unmusikalischen Sinne schon eher „begreiflich" erscheint. Weil aber diese durch Purcell zurückgedrängt war und durch den Krieg gegen Frankreich gänzlich alle Anziehungskraft verloren hatte, so kam er in die Lage, bei seinen Reformen das, was man nicht haben wollte, zum Muster zu empfehlen. Der Erfolg belehrte ihn davon auf eine sehr ärgerliche Weise. Zu der ersten Vorstellung, die am 4. März 1707 stattfand, hatte man eine besondere Subscription eröffnet, um den hohen Erwartungen Rechnung zu tragen. Die Täuschung war vollständig, und allseitig

ſo niederſchlagend, daß dieſe erſte engliſche Nationaloper nur mit Kummer und Noth drei Aufführungen erlebte. Das Werk möchte etwas beſſer gefahren ſein, wäre die Muſik nicht ſo über alle Maaßen ſchlecht ausgefallen. Der Muſikhändler Walſh, der das Ding ſicherlich ſchon vor der Aufführung ſtechen ließ, wurde auch dabei angeführt; aus Aerger ſetzte er dann in ſeinen Verlagsverzeichniſſen die Roſamunde immer untenan. Die beiden Stücke, Ouvertüre und Duett, welche Hawkins daraus mitgetheilt hat,[15]) werden ſchon hinreichen, jeden von Clayton's Anmaaßung und Unfähigkeit zu überzeugen.

Unfähigkeit, Anmaaßung und verkehrte Theorien arbeiteten einander in die Hand, die Rechte engliſcher Sprache und damit einen mehr volksthümlichen Antheil an dieſen neuen Singſpielen zu verwirken. Was Eingeborne nicht vermochten, was ſie verdarben, ſollte ſpäter Händel auf ganz andere Weiſe zur Geltung bringen. Man ſieht aber, daß vor der Hand nichts übrig blieb, als die rein italieniſche Oper, und daß ſie der nächſte Schritt zum beſſeren war.

Um die durch den Abfall der Roſamunde entſtandene Lücke auszufüllen, ſchrieb Peter Motteux zu einem Haufen Arien von verſchiedenen berühmten Italienern ſo ſchnell als möglich eine Geſchichte zuſammen, die er „Thomyris Königin der Scythen" nannte, und die ſchon vier Wochen nach der Roſamunde, am 1. April 1707 in Drury Lane über die Bretter ging. Im Vorwort zu dem Textbuche erzählt der Poet, daß die Oper aus Arien von Scarlatti und Bononcini gebacken ſei. Hawkins nennt außerdem noch Steffani Gaſparini und Albinoni als darin geplündert, was alle Wahrſcheinlichkeit für ſich hat, macht aber die weiteren Angaben in ſeiner gewöhnlichen confuſen Weiſe, wenn er die Oper erſt 1709 in Haymarket unter Heidegger's Direction zur Aufführung kommen, dieſen dabei 500 Guineen gewinnen läßt u. dergl. m.[16]), da doch, wie angegeben, das Werk ſchon 1707 in Drury Lane zu Tage kam, General Mac O'Swiney noch Eigner der Bande war, und der jüngſt angekommene ſchweizeriſche Graf, wie Heidegger ſich nennen ließ, nach Motteux's Verſicherung

15) History V, 138 – 41.
16) History V, 142.

nur die Arien auswählte. Schien ihnen jetzt Tom Clayton ſelbſt hierzu untauglich? Die Recitative beſorgte Pepuſch, ein Preuße, der ſpäter zum Doctor der Muſik aufrückte. Heidegger und Pepuſch werden uns in der Folge noch oft begegnen. In dieſen Jahren füllte ſich die Londoner Bühne allgemach mit den Geſtalten, die während eines großen Theiles von Händel's Leben darauf oder doch in näher Umgebung blieben. Ob die Arien dem älteren oder dem jüngeren Bononcini gehörten, bleibt nach den bisherigen Mittheilungen unentſchieden; Hawkins nennt den Giovanni nur, weil er dieſen allein kannte, und trifft damit zufällig das Rechte. Beſonders deſſen Oper Poliſemo, 1703 für Litzenburg d. i. Charlottenburg bei Berlin geſchrieben, wurde dabei ausgebeutet, wie aus der in der Berliner Bibliothek befindlichen Partitur zu erſehen iſt. Aus dieſer ſtammt auch die Arie »In vain is delay«, welche man bei Hawkins gedruckt findet[17]); ſie wird im Polyphem von Acis geſungen (Partie vorrei), iſt im Sicilianenſtyl, ſchön in ihrer Art und echt Bononciniſch. Zuerſt wurde auch Thomyris noch ganz in engliſcher Sprache geſungen; als aber im December dieſes Jahres bedeutende Geſangkräfte aus Italien — der Caſtrat Valentini Urbani, und eine Sängerin unbekannten Urſprungs, die ſich die Baronin nennen ließ und von der man nur ſo viel weiß, daß ſie gut ſang und von Geburt eine Deutſche war — darin auftraten, ſangen dieſe italieniſch, während das alte Perſonal beim Engliſchen blieb. Die genannte Oper iſt auch noch einer anderen Veränderung wegen merkwürdig, nämlich dadurch, daß General Swiney mit ihr in das neue große Theater auf dem Heumarkt überſiedelte. Haymarket war im Jahr 1704 mit Beihülfe von dreißig Vornehmen durch Sir John Vanburgh erbaut; dieſem in Verbindung mit dem dramatiſchen Dichter Congreve gewährte die Königin Anna die Erlaubniß zur Aufführung von Dramen und Opern, worauf das Haus am 9. April 1705[18]) eröffnet wurde. Es war alſo die altengliſche, hauptſächlich auf das recitirende Drama gegründete Geſellſchaft, welche hier Platz nahm. Aber ſie gab ſchon dadurch ihre Schwäche kund, daß ſie ſich ebenfalls auf Opern glaubte

17) History V, 463—65.
18) Burney, History IV, 200.

einlaſſen zu müſſen; und unglücklicherweiſe kam ſie mit ſchwachen Schäferſpielen von ſchwachen Componiſten aufgezogen[19]), ſo daß ſie nach kaum drei Jahren der muthigeren „italieniſchen“ Oper das Feld überlaſſen und ſich mit dem kleineren Raum in Drury Lane behelfen mußte. Das nationale engliſche Drama, das noch zu Purcell's Zeit mit der Muſik ein ganz unſchuldiges Abkommen zu treffen wußte, reinigte ſich nun völlig davon, ſtand aber von jetzt an dieſem Eindringling, der nach R. Steele's Worten von Shakſpeare die Herzen wegſtahl, kampfgerüſtet gegenüber. Dieſen Gegenſatz muß man im Auge behalten, ſonſt wird der ganze folgende Verlauf unverſtändlich. Das neue Haus hieß zuerſt, wie jetzt wieder, das Theater der Königin, ſpäter kurzweg das Opernhaus; es iſt der Raum, für den Händel's meiſte und ſchönſte Opern geſchrieben ſind. Die erſte Vorſtellung mit Thomyris fand daſelbſt am 14. Januar 1708 ſtatt.[20])

Im Februar kam ein neues Stück hinzu: Triumph der Liebe, das urſprünglich der Cardinal Ottoboni für ſein Puppentheater gemacht hatte, wie ſchon Seite 213 erwähnt iſt. Die engliſche Ueberſetzung beſorgte Motteux. Das Werk hatte der Sänger Valentini mit herüber gebracht, der es auch ſelber in Scene ſetzte, aber mit ſo geringem Glücke, daß er eilig zu ſeiner vorigen Stellung zurückkehrte. Durch Einlegung von Tanzchören ſuchte man eine Eigenthümlichkeit der franzöſiſchen Oper zu benutzen, doch auch diesmal ohne Erfolg. Die halb italieniſche, halb franzöſiſche Spielerei war bald wieder von der Bühne verſchwunden.

Noch eine dritte Oper brachte man in dieſem Jahre zuwege:

19) Schon am 24. April 1705 erſchien: Loves of Ergasto, componirt von einem Deutſchen, Jacob Greber, der mit der Sängerin Margarita de l'Epine, der ſpäteren Gattin von Pepuſch, aus Italien kam. Im folgenden Jahre kam hinzu: Temple of Love, nach Burney (IV, 299) ebenfalls von Greber geſetzt, aber nach Hawkins (V, 436) in Uebereinſtimmung mit der engliſchen Dramaturgie (Biographia dramatica; or, a Companion to the Playhouse. By D. E. Baker, I. Reed and St. Jones. 3 vols. London 1812. III, 326) von dem Signor Saggione, einem Contrabaßſpieler aus Venedig, der ſchon um 1702 mit Galparini in London war. Burney dürfte hier im Irrthum ſein.

20) Burney, History IV, 295.

Pyrrhus und Demetrius von Aleſſandro Scarlatti, von dieſem zu Adriano Morſelli's Worten im Jahr 1694 für Neapel geſetzt, auch zu Rom und anderswo aufgeführt. Ein berühmtes Werk, das ſchon früh ſeinen Weg nach Deutſchland fand; die Aufführung in Braunſchweig 1696[21]) dürfte hier die erſte geweſen ſein. Swiney übernahm die nöthige Ueberſetzung ſelbſt, und Nicola Haym, ein tüchtiger Muſiker, der ſich aber durch die Verbindung mit Clayton etwas compromittirt hat, ſchrieb eine neue Ouvertüre und mehrere Arien dazu. Von Scarlatti's Geſängen hielten Kenner »Vieni o sonno« und »Veder parmi« mit für die ſchönſten, die jemals für die Bühne componirt ſeien.[22])

Das Hauptereigniß dieſes Jahres war die Ankunft des wahrhaft großen Sängers Nicoline Grimaldi, gewöhnlich Nicolini genannt. Er und Valentini ſangen Pyrrhus und Demetrius. Jetzt erſt bekamen die Londoner eine genügende Vorſtellung von dem italieniſchen Geſange; Scarlatti's Oper erlebte bei ſolcher Beſetzung im folgenden Jahre dreißig Verſtellungen. Die Beſchreibungen, welche Zeitgenoſſen von Nicolini's Kunſt geben, kommen darin überein, daß Geſang und Spiel bei ihm untrennbar verwachſen, und gleich groß, ſchön und ergreifend waren. Ragte etwas als die Hauptſache hervor, ſo war es die Action, nicht der Geſang. Mehr als irgend einer ſeiner Landsleute, die ſpäter nach England kamen, beſaß er dieſe beiden Haupteigenſchaften, die vereint erſt einen vollkommenen Theaterſänger ausmachen, verſichert Galliard[23]), der in ſolchen Sachen Urtheil und Erfahrung beſaß. Sir Richard Steele ſagt: ſein Vortrag, ſeine Charakterzeichnung müſſe ſelbſt einem tauben Manne verſtändlich ſein, ſo augenfällig und plaſtiſch ſchön offenbare ſich alles, was darzuſtellen ſei, an ſeiner ganzen edel geformten Geſtalt.[24])

21) Der Text davon befindet ſich in der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

22) A Comparison between the French and Italian Music and Operas. Translated from the French with Remarks. London 1709. In dem Critical Discourse on Operas and Musick in England, p. 78.

23) Tosi on florid Song, translated by J. Galliard. London 1742. p. 158.

24) The Tatler, 1710 Nr. 115. C. A. Chalmers, The British Essayists. London 12°. 1823 vol. 1—4. III, 20.

Und Addiſon: „Ich habe oft gewünſcht, unſere Tragödienſpieler möchten ſich ſeine Acteu zum Muſter nehmen.“[25]) Solche Fähigkeiten mußten das rathloſe Drama nur um ſo mehr erſchüttern. Nicolini beſaß dabei eine entſprechend kräftige tonreiche Stimme. L'Anfione dell' udito e Proteo della vista, ein Amphion für das Ohr und ein Proteus für das Auge, ſagten ſeine Zeitgenoſſen.

Die Verwirrung der Sprachen dauerte auch noch bei der nächſtfolgenden Oper Clotilda fort, denn es ſchien dem damaligen Geſchmacke, wie Burney ſehr gut bemerkt, in Poeſie und Muſik weniger auf das anzukommen, was geſungen wurde, ſondern vielmehr darauf, wie es geſungen wurde.[26]) Clotilda hatte Francesco Gasti componirt, doch waren die unvermeidlichen Scarlatti und Venencini zwiſchengeflickt. Die erſte Aufführung ging am 2. März 1709 vor ſich, die Oper wollte nicht recht einſchlagen.

Endlich im Januar des Jahres 1710 hatten ſich ſo viele Italiener angeſammelt und ſo viele Engländer für die ausländiſche Zunge begeiſtert, daß man es wagen konnte, die neue Oper Almahide, das Werk eines ungenannten Componiſten, ganz in dieſer Sprache vorzuführen. Nur die Spiele zwiſchen den Acten (Intermezzi) blieben engliſch. Hawkins macht alſo wieder falſche Berichte, wenn er Händel's Rinald für die erſte ganz italieniſch geſungene Oper ausgiebt[27]); nicht dies war es, was den Rinald von allem Vorausgegangenen abhebt.

Auch die Oper Hydaſpes, die am 23. Mai 1710 herauskam[28]), wurde durchaus italieniſch geſungen. Componiſt derſelben war Francesco Mancini, ein namhafter Römer. Nicolini, in deſſen Beſitz ſich die Partitur befand, übernahm ſelber die Oberleitung, wie früher Valentini bei dem Triumph der Liebe. Alles, was in Haymarket geſungen wurde, war gleich darauf bei J. Walſh gedruckt zu haben, gewöhnlich ohne irgendwelche Angabe der Componiſten, denn dieſen muſikaliſchen Wegelagerern war der Begriff des Eigenthums ganz

25) The Spectator, 1711 Nr. 42. S. A. Chalmers, The British Essayists vol. 8—8. V, 60 ff.

26) Burney, History IV, 218.

27) Hawkins, History V, 446.

28) Burney, History IV, 219.

abhanden gekommen. In einem ſolchen gedruckten Exemplar des Hydaſpes, welches ich vor kurzem erſtand, hat eine gleichzeitige Hand auf dem Titel hinzugefügt »comp. par Mons. Hendel«; vielleicht iſt es unter ſeinem Namen auf einem der vielen damaligen deutſch-italieniſchen Theater zur Aufführung gelangt. Die Muſik iſt durchweg gefällig und nicht ſchlecht, reicht im ganzen aber noch lange nicht an Scarlatti und Bononcini, geſchweige denn an Händel. Hydaſpes erlebte zahlreiche Vorſtellungen, wozu die ſchönen Decorationen gewiß auch das ihrige beitrugen. Für manche wird ſelbſt der Kampf mit dem Löwen, den Nicolini-Hydaſpes zu Anfang des dritten Actes ſo glänzend beſtand, eine beſondere Anziehung gehabt haben. Dieſer Löwe, der als ein unſchuldiger Choriſt in der Löwenhaut nicht fürchterlicher war, als ſeine Nachfolger in der Zauberflöte, gab Addiſon Veranlaſſung zu einem ſeiner ausgezeichnet humoriſtiſch geſchriebenen Briefe über Opernunſinn; er bildet die dreizehnte Nummer des Spectator.

Die letzte Oper, welche dem Rinald unmittelbar vorausging und herauskam als Händel ſchon in London war, hieß Etearco. Sie war von Silvio Stampiglia gedichtet und von Marc' Antonio Bononcini 1707 für Wien componirt, nicht für Venedig wie Burney behauptet.[29]) Die erſte Vorſtellung fand am 10. Januar 1711 ſtatt. Sie hatte nicht den Erfolg, den man ſich von einer Arbeit des Componiſten der berühmten Camilla verſprechen durfte. Die alten Lieblingsſtücke Camilla und Pyrrhus waren mittlerweile auch verbraucht. Um ſo mehr mußte die friſche und ſtärkere Speiſe munden, welche Händel verſetzte. Mit ihm vielleicht gleichzeitig langten Herr und Frau Boſchi aus Italien hier an, ſo daß für den Winter 1711 vielleicht das beſte italieniſche Sängerperſonal eben in London beiſammen war, in einer Stadt, wo noch vor wenig Jahren faſt lauter vorſündfluthliche Stimmen kreiſchten. Es iſt überhaupt ſehr merkwürdig, wie ſich alle möglichen Glücksumſtände dahin vereinigten, daß mit Händel's Ankunft in der Geſchichte der engliſchen Muſik eine

29) History IV, 221. Vgl. Gerber, Neues Lexicon der Tonkünſtler I, 968. Nach Hawkins (V, 169) hätte A. Hamm den Text geſchrieben, was gänzlich unrichtig iſt.

neue Wendung eintreten konnte. Die Muſikliebe war in den letzten Jahren außerordentlich gewachſen, nur fehlte der Hauptlenker. Die Aufregung des Krieges machte Friedenshoffnungen Platz, ſo daß man für Sang und Klang wieder ein Ohr hatte; und gewannen auch allerlei elende Beſtrebungen zeitweilig die Oberhand, war doch die Wirkung des voraufgegangenen ſiegreichen Marlborough'ſchen Feldzuges eine allgemeine, auch auf Deutſchland ſich erſtreckende, die eine freudige, eine hoch muſikaliſche Stimmung erzeugte. Kein Wunder alſo, daß ſie Händel ſchon in den erſten Monaten ſeines Hierſeins für den Orpheus ihrer Zeit anriefen.

Mainwaring's Angabe zufolge war es beſonders der Herzog von Mancheſter, der ihn dringend nach London einlud. „Die Nachricht von ſeinen ungewöhnlichen Fähigkeiten war ſchon vor ſeiner Ankunft in England ausgebreitet, und durch verſchiedene Wege. Einige der Unſrigen hatten ihn in Italien geſehen, andere aber in Hannover. Er wurde bald bei Hofe eingeführt und von der Königin mit Gnadenzeichen beehrt. Viele vom Adel warteten mit Ungeduld auf eine Oper von ſeiner Compoſition.“ [30]) Sein altes Zaubermittel, das ihn überall am ſchnellſten beliebt machte, ſein Clavierſpiel nämlich, mußte ihm beſonders bei der Königin Anna zu ſtatten kommen, denn ſie war gleich der Eliſabeth eine große Liebhaberin dieſes Inſtrumentes, beſaß ſelber ein außerordentlich ſchön gearbeitetes tonreiches Spinett, und that ſich auf ihr Spiel etwas zu gute.[31])

Bei der Oper wurde er mit offenen Armen empfangen. Der junge Aaron Hill, ein vielſeitig gebildeter Schöngeiſt, war Director des Theaters auf dem Heumarkt geworden. Als Händel ſich zu der Compoſition einer Oper verſtand, entwarf er ſogleich den Plan des Stückes. Er wählte aus Taſſo's befreitem Jeruſalem die Kreuzfahrer-Liebesgeſchichte zwiſchen Rinald und Armide, einen wiederholt in Muſik geſetzten Gegenſtand; Gluck's Armide ruht auf derſelben Fa-

30) Memoirs p. 78

31) »She had a spinnet, the loudest and perhaps the finest that ever was heard, of which she was very fond. She gave directions that at her decease this instrument should go to the master of the children of the chapel royal for the time being, and descend to his successors in office: accordingly it went first to Dr Croft.« Hawkins, History IV, 427.

bei. Den Entwurf brachte Signor Rossi in italienische Verse, diese wurden durch Hill rückübersetzt und dann in beiden Sprachen gedruckt.[32])

Rinald. 1711.

Das Textbuch hat der Operndirector seiner verehrten Königin zugeschrieben; denn diese Oper sei in ihrem Reiche entstanden, also ihr geborner Unterthan, von dessen Beschützung alles weitere Gedeihen, und so auch das Gelingen seiner Bestrebungen die neue englische Oper über ihre italienische Mutter zu erheben, abhängen werde.[33]) In dem Vorworte setzt er diese hoffnungsvollen Betrachtungen fort. Bei dem hazardartigen Unternehmen, wie es im gegenwärtigen Zustande eine Operndirection sei, habe er doch Alles aufgeboten um etwas Grandioses hinzustellen und die Fehler, welche den bisher dort aufgeführten italienischen Opern anklebten, zu vermeiden. Zwei Hauptfehler fänden sich: die Stücke seien ausländischen Ursprungs, für ganz andere Sänger und Hörer, als die der englischen Bühne, componirt, und sodann fehle der Ausstattung die nöthige Pracht und Schönheit und sinnvolle Ordnung. Beide Fehler zu umgehen, habe

32) Aufgenommen in The Dramatic Works of Aaron Hill. 4 vols. London 1760. I, 71—143.

33) »To Her Most Sacred Majesty, The Queen.

»Madam, Among the numerous arts and sciences which now distinguish the best of nations under the best of Queens; Music, the most engaging of the train, appears in charms we never saw her wear till lately; when the universal glory of your Majesty's illustrious name drew hither the most celebrated masters from every part of Europe. In this capacity for flourishing, 'twere a public misfortune, should Opera's, for want of due encouragement, grow faint and languish. My little fortune and my application stand devoted to a trial, whether such a noble entertainment, in its due magnificence, can fail of living, in a city, the most capable of Europe, both to relish and support it.

»Madam, This Opera is a native of your Majesty's dominions, and was consequently born your subject: 'T is thence that it presumes to come, a dutiful entreater of your royal favour and protection; a blessing, which having once obtain'd, it cannot miss the clemency of every air it may hereafter breathe it. Nor shall I then be longer doubtful of succeeding in my endeavour, to see the English Opera more splendid than her Mother, the Italian. I humble — —. Dram. Works I, 72.

er zunächſt wohl keinen beſſeren Stoff wählen konnen, als Rinald und Armide, welche Geſchichte ſchon für alle Bühnen und Zungen in Europa Opern abgeworfen; auch habe er glücklicherweiſe in Signor Roſſi den rechten Verſifer gefunden: und Händel, den die Welt mit Recht ſo ſehr bewundere, habe dazu eine Muſik gemacht, die für ſich ſelber ſpreche. Aaron Hill war mit Händel in einem Alter (1685 — 1749), alſo in den Jahren, wo das Entwerfen phantaſtiſcher Pläne natürlich ſteht; aber er ſchweifte vom hundertſten in's tauſendſte, baute nichts ſicher, und war auch der Mann nicht, auf den Andere ſicher bauen konnten. Burney und Hawkins ſind ſehr ſchweigſam über ihn, obwohl er in dieſen Jahren für das Theater keine unwichtige Perſon und mit allen ſeinen bunten polyartiſtiſchen Anläufen ein echtes Kind ſeiner Zeit war. Doch ſchon Mainwaring hat das allgemeine Urtheil ſeiner Zeitgenoſſen recht gut zuſammengefaßt: „Hill's Eigenſchaften ſcheinen faſt ebenſo ſonderbar, als ſeine Lebensverfälle. Aus gutem Geſchlechte ſtammend und mit einigen natürlichen Gaben ausgeſtattet, hätte er vielleicht die Höhe erreichen mögen nach der er ſtrebte, wenn er ſich nur ein gewiſſes Ziel ſetzen wollen. Allein er war einer von denjenigen thätigen und unterfangenden Geiſtern, die alles angreifen und aus Mangel an Erkenntniß ihrer eigenen Stärke nichts zur Vollkommenheit bringen. Er reiste viel, las viel und ſchrieb viel; aber alles, was dabei herauskam, war von keiner Wichtigkeit. Eine vertraute Bekanntſchaft mit den bedeutendſten Perſonen ſeiner an beaux Esprits ſo fruchtbaren Zeit ſchürte ſeine natürliche Hitze an, ſich auch in den belles Lettres hervorzuthun. Seiner Einbildung nach war er zu einem großen Poeten beſtimmt, und die ſtarken Lobſprüche, welche ihm Einer beibrachte, der wirklich ein ſolcher war [Pope], konnten ihn nur in ſeinem Irrthum befeſtigen.“[31]) Ein 15 Jahre alt, ging er nach Conſtantinopel, ſah den größten Theil Europa's und das Morgenland. Sein erſtes größeres Werk betraf auch die Geſchichte des ottomaniſchen Reiches (1709). Zur ſelben Zeit ſchrieb er eine Tragödie und übernahm die Leitung des Schauſpiels in Drury Lane; dann ging er zur Oper nach Haymarket über. Schon nach einigen Monaten trat ein neuer Wetterwechſel ein, Actien

31) Memoirs p. 80—81. Vgl. Mai[illegible]n, Lebensbeſchr. S. 55.

machte die mit ſo vielem Scharfſinn angebrachten Decorationen und Maſchinenkünſte lächerlich, andere Verdrießlichkeiten kamen hinzu. Die Theaterleitung hatte er nun ſatt, namentlich änderte ſich ſein Glaubensbekenntniß hinſichtlich der italieniſchen Oper gänzlich und plötzlich. Hill war in dieſen Jahren eine der erſten Männerſchönheiten Londons; er heirathete reich und lebte ſehr glücklich. Die Kunſt liebte er, eignem Geſtändniß zufolge, nur wie eine Dame, die man niemals heirathen will! Bald machte er die wichtige Entdeckung, aus Buchcicheln Oel zu ziehen, und zwar ebenſo gutes, als aus den ausländiſchen Oliven: dies gab Arbeit für mehrere Jahre, rief die Beech Oil Company in's Leben und veranlaßte ſeine nächſte Schrift.[35]) Der Uebergang von der Dichtkunſt zur Tonkunſt war jedem einleuchtend, aber der von dem Orcheſter zur Brennkolbe konnte nur denen natürlich ſcheinen, die Hill kannten. Später wies er nach, daß in dem ſchottiſchen Hochlande viel für den Schiffbau nützliches Holz ſtehe, was man bisher als gänzlich unbrauchbar verworfen. Und weiterhin ſann er darüber, wie für die ruſſiſche Pottaſche eigene zu gewinnen ſei. Wo irgend von öffentlicher Wohlfahrt, Hebung des Volkes, der Nation, von Gemeinthätigkeit, nationaler Kunſt und dergleichen die Rede war, ließ Hill ſeine Stimme hören; zum Miniſter of public works muß er zuweilen mehr Beruf in ſich gefühlt haben, als zum Poeten. Voll von Anregungen und guten Vorſchlägen, ließ ihn ſeine Heißblütigkeit für ſich ſelber keinen einzigen Plan ordentlich in's Werk ſetzen. Auch an literariſchen Beſtrebungen vertrug ſich in dem Manne ein buntes Allerlei: er hinterließ einige kleine Operntexte im Manuſcript, obwohl er die Gattung zu verachten meinte, ſchrieb dramatiſche Scenen und Charaktere nach Shakſpeare, und überſetzte den Voltaire. Seine erſten Werke waren ſo flüchtig abgefaßt, daß er ſie ſpäter ungedruckt wünſchte, und die folgenden ſo correct geſchrieben, daß ſeine Kritiker es ihm zum Vorwurf machten. Händel hat ſein Lebelang etwas auf den Hill gehalten, aber wenig auf ſeine Rathſchläge.

35) An impartial Account of the discovery and undertaking to make Oil from the fruit of the Beech tree. By A. Hill. London 1714. British Museum 116. K. 29.

Schon während der Compoſition des Rinald ſtellte ſich mancherlei heraus, was die Erwartungen bedeutend ſteigern mußte. Händel ſchritt an's Werk, als ſein Poet erſt einige Scenen fertig hatte, kam ihm aber bald auf die Ferſen und zog ihm ein Blatt nach dem andern naß unter der Feder weg. Die ganze Arbeit war zu Aller Erſtaunen in vierzehn Tagen abgethan. Der Componiſt griff dem Poeten kräftig unter die Arme, indem er mehrere lange Muſikſtücke aus ſeinen früheren Werken umgearbeitet wieder in dieſe Partitur einfügte mit Beibehaltung des alten Textes; aber der arme Mann fühlte ſich nichtsdeſtoweniger ganz abgehetzt, als er endlich ſein Vorwort ſchrieb': „Vernünftiger Leſer! der Herr Hendel, der Orpheus unſrer Zeit, hat mir bei ſeinem Componiren kaum Zeit gelaſſen den Text niederzuſchreiben; mit Erſtaunen habe ich ſehen müſſen, welchergeſtalt in zwei Wochen eine ganze Oper im höchſten Grade der Vollkommenheit harmoniſirt worden. Laß dir daher dieſe meine eilfertige Arbeit wohlgefallen, und da ſie dein Lob nicht verdient, verſage ihr doch dein Mitleid nicht, oder vielmehr, um mich beſſer auszudrücken, deine Gerechtigkeit, eben wegen der kurzen Zeit, in der ſie entſtehen mußte."[36]) Roſſi's Worte wurden von dem engliſchen Zuſchauer aufgeſtochen. Addiſon ſucht das Lob des neuen Orpheus lächerlich zu machen.[37])

36) »IL POETA AL LETTORE. Eccoti, benigno lettore, un parto di poche sere, che se ben nato di notte, non è però aborto di tenebre, ma si farà conoscere figlio d'Apollo con qualche raggio di Parnasso. La fretta di darlo alla luce proviene da chi cerca sodisfare la nobiltà con così non communi, ed in me prevalse una gara virtuosa, non già nella perfezzione dell' opera, ma solo nella brevità del tempo: poiche il signor Hendel, Orfeo del nostro secolo, nel porla in musica, a pena mi diede tempo di scrivere, e viddi, con mio grande stupore, in due sole settimane armonizzata da quell' ingegno sublime, al maggior grado di perfezzione un opera intiera. Gradisci, ti prego discretto lettore, questa mia rapida fatica, e se non merita le tue lodi, almeno non privarla del tuo compatimento, che dirò più tosto giustizia per un tempo così ristretto. Se qualche d'uno poi non è contento, mi spiace; ma che questi tali considerino bene, ch'il disgusto proverra da loro medesimi, e non dalla compositzione, che in fine è prodotta da quella buona volonta con cui rispetta tutti, e puole sodisfare ogn' uno. *Giacomo Rossi.*« A. Hill, Dram. Works I, 74. In dem Auszug bei Mainwaring (p. 79) und danach bei *Hawkins* (V, 268) ſind die Sätze zerſtellt.

37) »He afterwards proceeds to call Mynheer Hendel the Orpheus of our age, and to acquaint us, in the same sublimity of style, that he composed

Voll Spötterei erzählt er seinen Lesern, Rossi müsse sich seinem Verworte zufolge schon auf dem Wege nach dem Parnaß befinden. So richtig seine Bemerkung ist, daß solche stylistische Emphase nur trockene Peter berge, deren Unterfangen, ihnen eine neue Bildung zu bringen, von keinem Gewinn sein könne: so sehr vergreift er sich an Händel und an der besseren Kunst, wenn er den Poeten bespöttelt, weil dieser den Tonmeister in überschwenglichen Ausdrücken lobte, aber selber auch nicht ein einziges Wort gerechter Anerkennung für Händel übrig hat, ja ihn sogar ausgesucht geringschätzig »Mynheer Hendel« titulirt — derselbe Mann, der Clayton belobte und begünstigte! Addisen hat Nachkommen erhalten; er ist der Vormann in der Schaar jener geistreichen Journalisten, die alle Künste mit Anstand und auch wohl mit Ruhm vor ihren Richterstuhl ziehen und sich schließlich bei der Musik blamiren.

Bei der Ouvertüre müssen wir auf eine Erklärung Mattheson's Rücksicht nehmen; sie ist lehrreich, wie alles was er vorbringt, und diesmal für Händel auch höchst günstig ausgefallen. Händel hatte ihm unlängst, nämlich in den Jahren 1717—19, durch einige verbindliche Briefe die Versicherung gegeben, daß er seiner Verwerfung der alten Solmisation als Unterrichtsmittel vollständig beitrete. Er war daher für die nächsten Jahre ganz besonders gut auf ihn zu sprechen, und in der besten Laune von der Welt pries er 1721 die Ouvertüre zum Rinald als ein originelles kunstreiches Muster. Die Brocken alter Schulsprache mit in den Kauf genommen, ist seine Auseinandersetzung selbst in stylistischer Hinsicht nicht ohne Reiz. „Es ist früher gesagt worden, daß die Sinfonien (sonderlich wenn sie vor weltlichen Sachen erscheinen) mit einem etwas brillirenden und majestä-

this opera in a fortnight. Such are the wits to whose tastes we so ambitiously conform ourselves«. The Spectator vom 6. März 1711, Nr. 5. „Von Addisen läßt sich zuversichtlich behaupten, daß es schwer, wenn nicht unmöglich ist, in den Werken, die er uns hinterlassen hat, eine einzige Spötterei zu finden, die man unfreundlich oder unedel nennen könnte.“ Th. B. Macaulay, Addisen's Leben und Schriften. In der deutschen Ausg. seiner ausgewählten Schriften, Braunschweig 1855. V, 191. Hier steht diese einzige unedle Spötterei, und der Gegenstand war eine so unbedeutende Person, als Händel, ein Fiedler aus Deutschland, für den Staatssecretär Addisen nur immer sein konnte.

tischen Wesen anfangen sollen, allwo die Haupt-Partie (d. i. die Ober-Stimme) nicht selten dominirt, und sich in 2 Repriſen einerley Mensur zu theilen pflegt. Allein dieſes hat auch seine Ausnahme, und kann man solchen ersten Satz ohne Repriſen setzen, dabey aber sonſt eine Veränderung anbringen, als z. E. Man laſſe das friſche Wesen etwann 4 oder 6 Täcte lang anheben; hernach wechsele man mit einem Trio von Ballons, oder andern Inſtrumenten, in einem andante ab, und continuire solches 8 oder 12 Täcte herdurch, so iſt der erste Theil fertig. Dann falle man, ohne Wiederholung des Vorigen, in einen andern Tact, er sey nun gerade oder ungerade, nachdem der erste Satz es erfordert; oder man changire nur das mouvement, und bleibe bey einerley Mensur, so iſt es schon genug. In solchem veränderten Tact, oder mouvement, führe man eine ordentliche Fuge durch; können 2 oder 3 themata (ohne pedanterie) angebracht werden, so iſt es deſto beſſer; nur verfahre man mit mehr solidité, als bey den täglichen wilden Ouverturen, und tractire das thema, [illegible] fein rein, mit hin und wieder untermiſchten Trio vor Ballons, Traverſes oder dergleichen anenehmende Inſtrumente. Wenn eine solche regulaire Fuge dann etwa auf 50 oder 60 Täcte wohl gerathen iſt, so kann man ſie gerne zweymahl hören und repetiren laſſen. Hiernächſt aber muß noch ein Satz den Schluß machen, weil es bey dramatiſchen Sachen gar zu ernſthafft seyn würde, mit einer Fuge aufzuhören. Solcher dritte Satz muß aber ganz hurtig und luſtig, entweder a tempo di Giga, oder aber a l'Imitation d'un Paſſepie, mit 2 Repriſen eingerichtet werden, und damit iſt die Sinfonia fertig. Der hochberühmte Herr Capellmeiſter Hendel hat vor ſeinem Rinaldo beyde Arten der Ouvertures und Symphonies mit einander verknüpffet. Er nennet es auch: The Symphony or Ouverture in Rinaldo, und ſetzet erſtlich 14 Täcte in dem gewöhnlichen, prächtigen Ouverturen-Stylo; doch ohne mehr, als eine förmliche Cadenz, und zwar in quintam modi zu machen, welches meine Anmerckungen Orch. I. pag. 171 beſtätiget. Hernach fängt er ein thema, im egalen Tacte, mit dem allegro an, und führet ſolches, nebſt einem contra-themate, einmahl, ſans Ceremonie hindurch, bis an einem abermahligen Schluß in quintam modi; darauf läßt er die erſte Partie 4 oder 5 Täcte alleine mit dem Baſſe

brilliren, und mutiret modum, welches ihm Gelegenheit gibt, ſein thema extra ambitum anzubringen, und in ſextam modi mit dem tutti zu clauſuliren; ferner folgt abermahl ein, mit dem vorigen correſpondirendes, Solo der erſten Partie, etwann wieder auf 3 oder 4 Täcte, nach welchen das tutti mit dem themate, Stückweiſe, per imitationem einfällt, bald aber aufs neue der Ober-Stimme zum Solo, auf obige Weiſe Raum macht; darauf denn das thema, in regulari repercuſſione, mit ſeinem contra-themate zum final ſchreitet, und in einer etendue von 40 Meſures, nicht mehr als drey förmliche Cadenzen aufweiſet. So weit iſt es eine Ouverture, jedoch eine Italiäniſirte Ouverture, weil kein Franzoſe ſolche Paſſagie noch Soli in der ſeinen einführen darff. Der dritte Satz iſt ein kurtzes adagio von 10 Täcten, in der gemeinen Tripla; worüber ein Franzoſe ſich wundern würde; inſonderheit, wenn er noch dazu die ſecundam ſuperfluam darinn antreffen, und dabey wahrnehmen ſollte, daß der Schluß dieſes Satzes, durch eine tenoriſirende clauſulam, in tertiam modi gemacht wird. Die vierte und letzte Sectio dieſer ſchönen Pieçe iſt endlich eine erkentliche Gique im $^{12}/_{8}$, deren erſte Repriſe fünff, die andere 10 Täcte hat, und alſo eine artige Symmetriam aufweiſet. Ich hoffe, weil dieſe Nachrichten manchem Unwiſſenden trefflich zu ſtatten kommen können, ſo werde der gelehrte Leſer (ſi doctior) mir gegenwärtige Deduction gerne nachſehen, und inſonderheit der groſſe Mann in Engeland es zum beſten auslegen, daß hier ſeiner wiederum gedacht worden. Es geſchiehet allemahl, meiner Intention nach, in gehörigem Reſpect, und weiß ich, in vielen Stücken, kein beſſer Muſter vorzuſchlagen.“[38]) Der erſte Satz dieſer Ouvertüre, die Mattheſon ſehr richtig als eine italieniſirte beſchreibt, entſtand auch in Italien, nämlich als Einleitung zu der ſogenannten Rinaldcantate; vgl. S. 238.

Nach Hill's Behandlung der Fabel iſt Rinald ein Verliebter der Almirena, Tochter des Heerführers Gottfried von Boullion; gegen-

38) Friedrich Erhard Niedtens Muſicaliſcher Handleitung Anderer Theil. Zweyte Auflage, Verbeſſert, vermehret, mit verſchiedenen Grund-richtigen Anmerckungen, und einem Anhang von mehr als 60 Orgel-Wercken verſehen durch J. Mattheſon . . . Hamburg 1721. 8. S. 106–7.

theils iſt Argantes, König von Jeruſalem, der Armide zugethan. Letztere entführt die Almirena, erlebt Rinald's Einbruch in ihr Zauberreich und verliebt ſich in ihn, wie Argantes in die Almirena; endlich mit Hülfe eines Sternſehers kommen Gottfried und Euſtachius als Befreier. Der ganze Mitteltheil der Oper wird durch Liebeshändel und Zaubereien ausgefüllt. Im Anfang macht ſich eine kriegeriſche Stimmung geltend, die ſich dann gegen Ausgang des letzten Aktes zu einer allgemeinen volkreichen Schlacht geſtaltet. Als Argantes und Armide beſiegt und gefangen werden, werfen ſie ihre Zaubereien von ſich und ſind ſchnell entſchloſſen das Chriſtenthum anzunehmen oder, wie ſich der Schluſschor ausdrückt, das niedrige Joch des Fleiſches abzuſchütteln, die blinden Triebe von ihren edlen Seelen wie trübe Nebel zu verſcheuchen. Von einer Verſtrickung des Rinald in Armidens Liebesnetze, worauf unter andern Gluck's Dichter die Handlung baute, iſt hier keine Rede. Die Verlobten bleiben einander treu wie Gold: das eben iſt in der ganzen Oper der einzige geſunde Zug, der zu Herzen ſpricht, und zugleich die Quelle aller muſikaliſchen Schönheiten erſten Ranges, denen wir hier begegnen. Wo eine ſolche Geſundheit vorhanden iſt, weiß Händel ſich durch rauhe Verſe und alle Unbeholfenheit des Ausdrucks auf die herrlichſte Weiſe Bahn zu brechen; wo ſie fehlt, bleibt ſtets der beſte Theil ſeiner Kunſt verſchloſſen. Die Schönheiten anderer Componiſten in demſelben Fache ſind und neben ihm liegen mehr an zufälligen Orten, je nachdem ihre Neigung ging oder ihnen ein guter Gedanke kam: bei Händel herrſcht hierin ſtets Nothwendigkeit, in den Kernpunkt des Textes, der Oper, des Oratoriums, der Cantate, drängt ſich auch der Kern ſeiner Töne zuſammen. Die herkömmliche Redensart, reichliche Einzelſchönheiten könnten für das Mißlingen des Ganzen entſchädigen, eine Aushülfe mit der man ſo vielen Tonwerken auf eine billige Weiſe gerecht wird, iſt bei Händel nicht anzuwenden. Im Großen und Ganzen, in der Hauptſache hat er ſich niemals vergriffen, dagegen bietet er in Nebendingen der Kritik zahlreiche Blößen: das iſt eins der erſten Unterſcheidungszeichen ſeiner Schöpfungen ſelbſt von denen der größten Tonmeiſter, Mozart und in gewiſſem Betracht auch Paleſtrina ausgenommen. Wo aber die Worte keinen Kern haben oder die gehobene Stimmung fehlt, macht er in ſeiner

Muſik noch immer lieber ein einfältiges, als ein affectirt geiſtreiches Geſicht.

Gottfried, der Heerführer und würdige Vater, wurde bei der erſten Aufführung von einer Altiſtin, von einer Frau geſungen. So viele Fähigkeit zu heroiſcher Action in Mannskleidern italieniſche Schriftſteller der Signora Boschi auch zuſchreiben, ging ein ſolcher Vorwurf doch wohl über die Kräfte eines Weibes. Aber in dieſer Hinſicht faßte man die Zurichtung eines muſikaliſchen Drama nicht ſehr ideell; man verfuhr nach dem Grundſatze, das Werk ſei unter allen Umſtänden für die vorhandenen Kräfte zuzurichten. Von Gottfried's Geſängen iſt keiner unbedeutend. Beſonders der erſte »Sovra balze scoscesi«, der das Stück eröffnet, iſt muſikaliſch ſehr reich. Auf ſchroffen gefährlichen Spitzen ſteht der Tempel der Ehren erhöht, ruft Gottfried ſeinen Mannen zu; wer als Weichling auf Roſen liegt, wird nicht dahin gelangen! Der Text dieſer Arie, obwohl dem ſprachlichen Ausdrucke nach nicht ſehr melodiſch gehalten, hat doch den richtigen Gegenſatz für den Haupt- und Mittelheil. Die Muſik beſteht hier nicht, wie ſonſt wohl bei Händel, aus einer zuſammenhängenden langen melodiſchen Torreibe, ſondern aus mehreren kleineren Gedanken, von denen aber jeder folgende den vorausgegangenen an Breite und Ausdruck übertrifft, der Mittelheil die Hauptgänge davon zuſammen flicht und in den verwandten Molltonarten durchführt, ſo daß auch mit dieſen Mitteln ein durchaus einheitlicher breiter Tonſatz entſteht. Gottfried's ſonſtige Geſänge ſind mehr einfach melodiſch, bei dem einen (Nò, nò, che quest' alma) iſt die Popularität der ſchwungvollen angenehmen Melodie auch durch das angehängte Flötenſolo bezeugt.

Gottfried's Bruder und beſtändiger Waffengefährte Euſtachius war dem Valentini überwieſen. Euſtachius iſt ein ruhiger Charakter, ein nüchtern tugendhafter Mann, alſo nicht ſehr muſikaliſch. Von ſeinen fünf Geſängen iſt in den zweien (Col valor) am wenigſten muſikaliſche Erfindung und am meiſten von des Sängers individuellen Manieren eingegangen. Die Arie, welche er ſingt als ſie dem Meeresſtrande nahen (Siam prossimi al porto), läßt gleich mehreren andern während des Geſanges nur den Baß hören, der anfänglich der Singſtimme, wie im Ritornell der oberſten Spielſtimme, in der Oc-

tore canonisch nachgeht. Schon Burney hat an dieser Arie einige Kennzeichen von Carissimi's Satzweise wahrgenommen.[29]) Die folgende (Scorta ree) hat ebenfalls nur Baßbegleitung, ein kleines Zwischenspiel abgerechnet. Auch hier sind die Eintritte canonisch. Eine gewisse Absicht des Tondichters ist dabei nicht zu verkennen; er bemerkte nämlich, daß ruhigen Worten durch Verflechtung in contrapunktische Künste ein größerer Reiz verliehen wird, sowie auch, daß nur in den Augenblicken einer dramatischen Handlung, wo die Wellen der Leidenschaften sich gelegt haben, bei den Zuhörern hinreichende Neigung vorhanden ist, dergleichen scholastischen Künsten des Musikers ihr Ohr zu leihen. Die genannte Arie steht im ⁴/₄ Takt, Händel hat aber bei einem längeren Gange vermittelst Syncopen das zweitheilige Maaß hergestellt, um die Versicherung, die Herrschaft blinder Triebe führe zum Untergang, besonders eindringlich zu machen. Die letzte Arie (Di Sem) war unzweifelhaft diejenige, in der Valentini sich am meisten bemerklich machen konnte.

Die Armide hebt sich hier nicht so auffallend als die weibliche Hauptperson hervor, wie in Gluck's Oper; die Hamburger konnten bei aller Neigung für Frauennamen das Stück nicht nach ihr betiteln. Sie bildet mit Argantes ein Paar, auch musikalisch, etwa wie Eglantine mit Lysiart in der Euryanthe. Mit ihrer ersten Arie „Schreckliche Furien gesellet euch zu mir und umgebt mich mit furchtbaren Fackeln (Furie terrebili)" führt sie sich glänzend ein. Eine solche unheimliche Größe in zornflammendem Aufschwung war Händel's Zuhörern noch nicht musikalisch vorgestellt worden. Das Gesangstück ist mit recitativischen Anklängen ausgestattet, auch ist die Rundstrophe aufgegeben, beides wie »Pensieri« in der Agrippina und aus gleichen dramatischen Gründen. Ihre unmittelbar folgende Arie hinzugenommen, sind die beiden hervorstechenden Züge in Armidens Charakter, das Dämonische und das Heroische, vortrefflich gezeichnet. Händel führt uns kühn und richtig gezeichnete Charaktere vor, wo die Mehrzahl der Componisten uns mit schönen Melodien abspeist; er leitet über das Tonspiel hinweg, gerade wie Shakspeare über Verse und Prunkreden, und zu dem hin, wodurch dieses alles erst seinen geistigen Adel em-

29) Burney IV. 334.

pfängt. Wo bei ihm in der Vocalmuſik ein neuer Tongedanke hervorbricht, da ſteht ein neuer Charakter vor uns und in einer Naturfriſche, die bei dem Schwulſt der Texte Staunen erregen muß. Wer die Arien der Armide vergleichend durchgeht, der wird finden, daß bei aller Mannigfaltigkeit der Töne und Stimmungen ein feſter Grundzug hindurchgeht, der einheitliche Charakter der dramatiſchen Perſon. Armide iſt der Agrippina verwandt, aber ihre Zwecke ſind nicht, wie bei dieſer, einzig auf die Herrſchſucht gerichtet. Kaum hat ſie Rinald geſehen, als ſie von einer leidenſchaftlichen Liebe ergriffen wird. Und ſo ungenirt, als es in den damaligen Opern Rechtens war, trägt ſie ſich ihm an, nennt ſich in einem Duett ſeine ergebene Schöne und bittet ihn, zu weilen (Fermati, Armida son fedel); er verhöhnt ſie auf's äußerſte. Der Zwiegeſang iſt außerordentlich lebendig, ſinnvoll und originell, aber kein Original: er ſtammt nebſt den Worten aus der Cantate Filено Clori und Tirſi (S. 239). Zurückgeſtoßen, äußert ſie ſich in dem herrlichen Geſange »Ah crudel«. Liebesklage und Androhungen ſchwerer Rache wechſeln darin ab, die Ausbrüche des Zornes ſind in den kürzeren Mittelitheil verlegt, und am Schluß deſſelben ſinkt ſie unerwartet ſchnell wieder in die tief ſehnſüchtige Klage zurück, ſo daß deren Färbung ſich über das Ganze ausbreitet. Baſſons Hoboen und Violinen, theils dem Baſſe, theils den Singſtimmen, mitunter allen beiden auf kunſtvolle Weiſe entgegentretend, durchziehen den erſten Theil wie Seufzer, während ſie in dem zweiten an der Belebtheit des Baſſes theilnehmen. Das Vorſpiel führt einen Gedanken ein, der in ſeinen ſpäteren Vocal- und Inſtrumentalwerken auffallend häufig und ſtets verändert wieder erſcheint; man kann ihn anſehen als eine derjenigen muſikaliſchen Sprachwurzeln, die bei Händel beſonders reich verflochten und ſo zu ſagen mit ihrer ganzen Wörterfamilie hervorgetreten ſind. Als Armide, eben erſt von einer Untreue herkommend, ihren Schatz Argantes bemüht ſieht ein gleiches zu thun, macht ihre ſchwermüthige Stimmung einer zornigen Wallung Platz, aber einer halb verſtellten, leicht hinfließenden (Vo far guerra). Darin namentlich bewieſen die Textmacher ihr Geſchick, daß ſie Scenen zuſammen fügten, die grell von einander abſtachen ohne ſich durch inneren Widerſpruch aufzuheben; ob die Worte halb oder ganz unſinnig klangen,

war Nebensache. Die Musik, welche Händel für Armidens Kriegserklärung setzte, ist dieser wieder ganz entsprechend; es ist nicht mehr Ernst darin, als in ihrer Drohung und ebenso viel Fluß und drängendes Leben. Die Arie schließt den mittleren Act. Nach vier Takten Vorspiel und ebenfalls am Schluß steht in der Partitur zwischen leeren Systemen das Wort »Cembalo«, auffallenderweise auch in dem Druck von Walsh. Hiermit wird auf eine freie Ausführung des Clavierspielers hingedeutet. Weil Händel bei den Aufführungen selber spielte, suchte er sich im Laufe der Oper eine passende Stelle aus, wo er die Zuhörer durch seine brillante Fingerkunst vergnügen konnte; mit richtigem Takte wählte er den hier bezeichneten Actschluß. Als die Eintracht wieder hergestellt ist und Armide und Argantes sich anschicken in's Feld zu ziehen, singen sie das kriegerische Duett »Al Trionfo«. Die Begleitung erhöht die Lebendigkeit der schwunghaften Melodien, das Ganze ist aus lauter Händel'schen Lieblingsgängen geschickt für die Bühne zusammen gesetzt und machte eine außerordentliche Wirkung. Die Sängerin — Signora Piletti, oder mit vollem Namen Elisabetta Piletti Schiavonetti, Kammersängerin des Churfürsten zu Hannover, doch von 1710—17 in England — muß eine Stimme von bedeutender Höhe gehabt haben, denn sie setzt einmal frei im dreigestrichenen e ein.

Wie schon bemerkt, wurde Argantes von dem berühmten Boschi gesungen, für den Händel später mehrere seiner feinsten Bassarien componirte. Sein Wuthgebrüll »Sikollar« haben wir als aus Acis und Galatea stammend schon Seite 214 besprochen. Zwei andere Arien, die er als seufzender Seladon aushaucht, sind natürlich gelinder, und ebenfalls gesangreich.

Die Betrachtung der umstehenden Personen in diesem dramatischen Bilde führt uns schließlich zu dem Paar, das in der Mitte steht und sich in treuer Liebe die Hand gereicht hat: zu Rinald und Almirena. Gottfried's Aufruf zur Tapferkeit unterstützt seine Tochter, indem sie mit ihrem Gesange »Combatti« den Rinald auffordert, zunächst mehr an den Krieg als an die Liebe zu denken. Ihre Melodie athmet kriegerischen Geist, der Anfang kommt mit dem des Tessaner Marsches überein. Aber Rinald ist erschlafft, es macht ihm kein Vergnügen, daß seiner Liebe Stillstand geboten wird. Die eigentliche

Liebesſcene iſt in den ſechſten Auftritt der erſten Handlung verlegt, und erſt deren unerwartet ſchrecklicher Ausgang vermag die ſchlummernden Kräfte des Helden wieder wach zu rufen. Man hatte ſein möglichſtes gethan, um dieſe Scene theatraliſch in die beſte Beleuchtung zu bringen. Das Theater zeigt eine ſchön aufgeputzte Natur mit Spaziergängen in beſchnittenen Hecken, Springbrunnen und dergleichen, als Hauptzierde aber ein Vogelhaus, in welchem allerlei Vögel ſingen und fliegen. Dieſes Vogelhaus repräſentirte eine von Hill's reformatoriſchen Ideen. Die Abſicht ging auf allerlei Vögel, weil es aber Winter war, mußte man ſich mit Sperlingen begnügen. Nichts Lebendiges iſt zu Anfang der ſechſten Scene auf dem Schauplatz, als dieſe Sperlinge. Eine gelinde langſame Muſik von zwei Flöten, Violette als Baß und Solo der Piccolflöte hüpft und zwitſchert einundzwanzig Takte lang bis zum Auftreten der Almirena, wo das volle Orcheſter in Bewegung kommt: und bei dieſer Symphonie begab es ſich, daß die Sperlinge über das Theater ſtrichen. Dem geiſtreichen Mitarbeiter am Zuſchauer ſchien das ein Glanzpunkt und eine wahre Zubehör, muſikaliſcher Dramen zu ſein. Aber nicht nur Hill hatte einen Sperling, wenn er mit ſolchen decorativen Erfindungen die engliſche Oper über die italieniſche erheben wollte, ſondern auch Addiſon, wenn er in dieſen zufälligen Kinderpoſſen einen Mangel der Kunſtgattung entdeckt zu haben glaubte. Händel wurde nicht weiter davon berührt, er war auch hier den Leuten mit einigen unſchuldigen Takten zu willen, die denen, welche Ohren hatten, die Sperlinge in Nachtigallen verwandelten. Wer aber ſehen will, was er ſpäter bei minderer Abhängigkeit von den Finten Anderer aus ſolcher Naturumgebung zu machen wußte, der vergleiche die ganz ähnlich angelegte Scene zwiſchen Achſa und Othniel im erſten Theil des Joſua. Als Almirena erſcheint, tritt ein tonreicheres Saitenſpiel hinzu, und die Vogelmuſik geſtaltet ſich zu einem wahrhaft ſüßen Liede. Sie fragt die Vöglein und die Weſtwinde, wo ihr Geliebter weile. Nach ihrem erſten kriegeriſchen Geſange wäre die richtige Antwort geweſen: in der Schlacht; aber das hatte man ſchon wieder vergeſſen. Rinald kommt, und mit ihm hat ſie das fröhliche Duett »Scherzano«, deſſen Worte und Töne ebenfalls aus der Cantate Filene Cleri und Tirſi (S. 239) genommen ſind. Die Freude nimmt ein Ende mit

Schrecken. Armide wird plötzlich ſichtbar und reißt die Almirena zu ſich. Als Rinald zum Degen greift, thut ſie ein gleiches, aber den Kampf verhindert eine zwiſchentretende ſchwarze Wolke voll feuerſpeiender brüllender Ungeheuer, die die Frauen verhüllt und ſo durch die Luft entführt. Nur zwei Dämonen bleiben zurück, die aber, als ſie den Rinald eine Weile ausgelacht haben, ebenfalls verſchwinden. Dieſes erſchütternde Ereigniß, wenn man es ſo nennen will, fördert den wahren Goldgehalt von Rinald's Liebe zu Tage, es iſt daſſelbe wenn wir ſagen: von Händel's Kunſt. Noch unwiſſend, was nun beginnen, aber im tiefſten bewegt, ſtimmt der Held jenen Geſang in Emoll »Cara sposa amante cara« an, den Händel ſpäter für einen ſeiner allerbeſten ausgab.[10]) Es iſt ein ſehnſuchtsvoller Nachruf an die ihm entriſſene Geliebte, und eine Androhung die Räuber bis in die Hölle zu verfolgen. Nach dieſem Inhalt zerlegt ſich die Arie in zwei klar geſchiedene Theile, Largo und Preſto. Ihr Aufbau iſt alſo dem von Armidens Arie »Ah crudel« ſehr ähnlich, ſie überragt dieſe aber ſonſt in jeder Beziehung. Sie enthält diejenige Vereinigung geiſtiger Tiefe, melodiſcher Schönheit und contrapunktiſcher Kunſt, welche wir in der Agrippina noch vermißten, und enthält ſie in einem Grade wie keine zweite neben ihr. Gleich das folgende wird uns wieder Geſänge von ausgezeichnetem Werth entgegenführen, aber zugleich auch den Beweis geben, daß eben das allerſchönſte, was außer »Cara sposa« noch in dieſer Oper vorhanden iſt, einen durchaus einfachen Charakter hat, alſo den Theil garnicht benützt, der gerade hier zu voller Blüthe aufgegangen iſt. Ebenfalls dürfte man in den Partituren der berühmteſten vor- und gleichzeitigen Meiſter im dramatiſchen Fache einen gleichen Tonſatz vergeblich ſuchen. Die kunſtreiche, und nach damaligem Empfinden auch ſtimm- und tonreiche Begleitung der Saiteninſtrumente breitet ein Helldunkel aus, durch das die Stimme, ſo oft ſie erſcheint, ſtets klar hindurch leuchtet. In einigen der beſten folgenden Opern Händel's finden ſich Sätze, die dieſem Erzeugniſſe muſikaliſchen Tiefſinnes auch in der Form ſehr nahe kommen, und im Rhadamiſt werden wir einem begegnen, der allerdings noch ſchöner iſt. Als wahrhaft dramatiſch

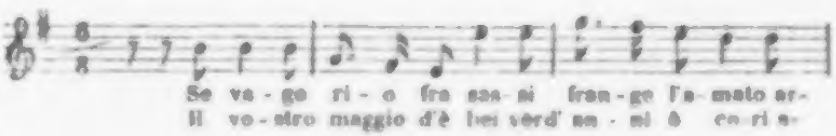
10) Hawkins, History V. 264.

kennzeichnet der Gesang sich dadurch, daß nur an der Stelle, welche er in der Oper einnimmt, sein voller Gehalt empfunden werden kann. Gottfried und Eustachius treffen Rinald unbeweglich und wie in Erstarrung dastehen. Sie dringen mit Fragen in ihn. Erst schweigt er, dann erklärt er das Vorgefallene ein wenig, sinkt aber plötzlich wieder in seinen Schmerz zurück, sein Herz anklagend, daß es bei solchem Leiden nicht vergehe, und von neuem durch Rachegedanken entflammt. In dieser Gemüthsstimmung singt er das Lied »Cor ingrato«. Es setzt ohne Vorspiel schnell ein, schwingt sich ungehemmt in die Höhe, da weiter keine Begleitung als die des Basses vorhanden ist; schon nach einem Zwischenspiel von einem einzigen Takte beginnt der zweite Theil, das Ende desselben leitet unmittelbar in den Anfang zurück. Das alles ist an sich zwar etwas Aeußeres, aber um inneren Anforderungen zu genügen, ist es in weisester Absicht so und nicht anders geordnet. Man sollte meinen, Rinald hätte »Cara sposa« oder ein Stück davon einfach wiederholen sollen. Aber dem Componisten entging es nicht, daß Rinald's Leidenschaft nicht mehr auf der Stufe steht, die sie in dem vorigen Gesange einnahm: aus dem beengenden Schmerze ist der Held schon einen Schritt herausgetreten und um ebenso viel zur muthigen That vorgerückt, die auch unmittelbar darauf in's Werk gesetzt wird. Eben dieser psychologischen Wandlung, dieser Mittelstellung zwischen gepreßtem Schmerz und tollkühner That sollte die Arie zum Ausdruck dienen; daher die Kürze, der leichte Tongang, die hellere Melodie. Auch dieser kleine Gesang hat Schönheiten, die unbeschreiblich sind, das beste daran ist die tiefe Charakterwahrheit, die Beziehung auf das Seelenleben. Leistungen der Art sind der *inneren* Dramatik angehörig, einem Gebiete, für dessen Bestellung die wahre Musik reichere Mittel besitzt, als jede andere Kunst. Um Händel's Verdienst im rechten Lichte zu erblicken, vergegenwärtige man sich nur die beiden abweichenden Arien, in denen eine solche Scene componirt werden könnte und in ähnlichen Fällen auch vielfach componirt ist. Ein sinniger Tonsetzer würde »Cor ingrato« zu der Melodie von »Cara sposa« zurückführen, damit aber gegen die Natur der hier waltenden Leidenschaft verstoßen; ein geschickter Theatermelodien-Macher hingegen würde in einen möglichst weit entlegenen Ton ausbiegen, also die vorhergegangene Stimmung nicht weiter

leiten, ſondern vernichten. Zwiſchen beide tritt Händel mit bewunderungswerther Sicherheit in die rechte Mitte.

Als Rinald ſich unter Beihülfe ſeiner Waffengefährten zum Nachſetzen und Nachforſchen anſchickt, heiſcht er in der Arie »Venti« von den Winden, daß ſie ſeinen Fuß beflügeln, und von den Göttern, daß ſie ihm alle feindliche Macht niederſchlagen helfen. Mit dieſem Geſange, in dem wieder das volle Leben pulſirt, ſchließt der erſte Act, und zugleich iſt damit die ganze herrliche Scene einheitlich abgerundet. Hier war auch für den Sänger ein günſtiger Moment, ſich in voller Bravour zu zeigen, wie am Ende des zweiten Actes für den Clavierſpieler. Vieles davon muß man für Schale halten. Daß aber dieſe Schale einen ſüßen Kern einſchließt, iſt augenſcheinlich, denn die Hauptgedanken verdichteten ſich ſpäter zu dem Kammerduett »Nò di voi« und enthalten demnach das Motiv zu einem der ſchönſten Chöre des Meſſias.

Der Anfang der zweiten Handlung zeigt uns die Helden auf dem Wege zu einem Magier hin, um den Sitz der Dämonen auszukundſchaften. Sie gelangen an's Meer; es wallt und wogt, dann wird es ſtill, und ein Schiff liegt vor Anker. Das iſt ein Zauberſchiff, ein Inſtrument der Armide. Auf dem Schnabel ſitzt eine ſchöne Meerfei, umſpielt von Syrenen, Najaden und Tritonen, die auf Meerwundern reiten. Indeß die Fee den Rinald zu ſich ruft, locken die holden Ungeheuer ſingend und tanzend, den Mai des Lebens in Scherzen und Liebeswonnen hinzubringen. Die Melodie des Syrenengeſanges iſt eine Siciliana, und ſo gehalten wie ſie Händel zu ſetzen liebte; doch erregt der etwas fremdartige Tonfall die Vermuthung, ein italieniſches Volkslied möge dabei benutzt ſein. Iſt dies der Fall, ſo hat er das Lied ſchon in Italien eingeflochten, denn der Tonſatz iſt in voller Länge aus der Rinald-Cantate entlehnt (S. 239). Die erſte Hälfte der Melodie, der die zweite in Gdur weſentlich gleich iſt, ſei mit dem zwiefachen Texte und den kleinen Aenderungen hergeſetzt:



Der oben ſtehende Text und die nach oben gezogenen Noten gehören in die Cantate. Die Syrenen ſingen einſtimmig, aber die Begleitung iſt für das Quartett ausgeſchrieben. Die Meerfei giebt vor, Almirena habe ſie abgeſandt, den Geliebten zu holen. Das genügt, um Rinald in die höchſte Aufregung zu verſetzen. So ſehr auch die Gefährten zurückhalten, er ſtürzt ſich in das Zauberſchiff. Bevor es geſchieht und das Schiff auf die Höhe des unter Donner und Blitz aufbrauſenden Meeres fährt, ſingt Rinald, daß er ſelbſt auf den Höllenhund losgehen werde (Il tricerbero). Die Melodie hat durch den Baß in Octaven und Violinen im Einklange eine von den andern Stücken ganz abweichende Begleitung bekommen. Sie iſt charakteriſtiſch und feurig, obwohl aus etwas grobem Holze geſchnitten. Wir haben davon einen deutlichen Beweis, denn wie ſchon Burney bemerkt hat, machte man daraus ein engliſches Trinklied »Let the waiter bring clean glasses, Kellner bring uns blanke Gläſer", das lange Jahre in ganz England bei munteren Gelegenheiten geſungen wurde[41]).

Rinald kommt nun wirklich dahin, wo man ſeine Almirena gefangen hält. Bevor er anlangt, ſehen wir dieſe in Armidens Garten, von Argantes zudringlich umworben. Sanft aber entſchieden wehrt ſie ab, ſie wünſcht nichts, als nur ungeſtört ihrem Schmerze

41) History IV, 224.

leben zu können; lascia ch'io pianga, laß mich beweinen mein hartes Schickſal und den Fall meines Glückes beklagen! iſt alles was ſie erbittet. Schon durch die erſten Töne ihres Geſanges wird man von der Empfindung des hier waltenden Schmerzes plötzlich wie übergoſſen und in eine Stimmung verſetzt, die der Eindruck des Ganzen noch unendlich erhöht. Auch hier, wie bei »Cor ingrato«, wird einzig richtig ohne Vorſpiel begonnen. Eine große Seelenſtärke offenbart ſich in dieſem Geſange, der ſo voll und geſättigt in langſamen Tönen hinfließt, aber eine ſolche, bei der alle Kraft gänzlich in Klage aufgegangen iſt. An thätigen Widerſtand ſcheint Almirena nicht entfernt zu denken. Durch Verſenkung in ihren Schmerz wolle ſie die Bande brechen, hören wir ſie ſeufzen; aber auch ohne dieſes Geſtändniß ſagen uns ſchon ihre Töne von Anfang an ganz daſſelbe und mit einer Gewißheit, vor der das Wort zurücktreten muß. Hier haben wir ein zweites Beiſpiel, wie das Auge des Tondichters auf den Grund der Seele blickt, und dann wahrhaft ſchöpferiſch Charakter und Stimmung in einem Zuge hinſtellt. Von dieſem Geſange kann man lernen, was es heiße in Schmerz getaucht ſein. Er nimmt hier neben »Cara sposa« den erſten Platz ein, iſt aber ohne irgendwelche contrapunktiſche Anlage in der Melodie ganz einfach melodiſch und in der Begleitung ganz einfach harmoniſch gehalten. Seite 122 findet man ihn gedruckt nebſt dem kleinen Tanze, aus dem er entſprang, und es wird immer merkwürdig bleiben, wie eine Tonreihe, die zuerſt nur auf die Munterkeit der Füße ihr Abſehen gerichtet hatte, ſich ſo natürlich zu der Sprache eines tief bekümmerten Gemüthes umbilden konnte. Dieſe Verwandlung iſt faſt noch merkwürdiger, wenigſtens lehrreicher für die Kräfte der Muſik, als die unſerer alten weltlichen Volkslieder in Kirchengeſänge. Burney hat übrigens bei „ſorgfältiger" Unterſuchung der im Rinald vorhandenen muſikaliſchen Schönheiten dieſe Arie, durch welche Almirena ihrem Geliebten erſt recht zugehörig erſcheint, zu bemerken vergeſſen! Die Almirena wurde von Iſabella Girardeau geſungen; obwohl die Sängerin nicht unbedeutend geweſen ſein kann, läßt ſich doch nur vermuthungsweiſe über ſie reden, nicht einmal ihr Herkommen iſt mit Sicherheit zu beſtimmen. Nach Burney's Annahme wäre ſie mit der bei Quadrio Iſabella Galliari genannten Sängerin, die in den Jahren 1700—1720 zu den

namhafteſten ihrer Zeit gehörte[42]), eine und dieſelbe Perſon, und Verheirathung mit einem Franzoſen hätte ihren Namen verändert.[43]) Wir ſtellen ſie zu der Schaar jener Sängerinnen von dunkler Herkunft und gewöhnlich auch höchſt abenteuerlichem Leben, die damals aller Orten auftauchten.

Geiſter tragen Rinald durch die Luft zu Armide. Sie verliert ihr Herz an ihn, wir ſahen aber ſchon vorhin, wie er ſie abweist; erſt als ſie ſich darauf plötzlich in der Geſtalt der Almirena zeigt, naht er ſich ihr. Wie dieſe Verwandlung, dann während der Umarmung die ebenſo ſchnelle Rückkehr zu ihrer eigenen Figur bewerkſtelligt und gleich darauf noch einmal wiederholt werden konnte, iſt ſchwer zu begreifen. Dergleichen Räthſel, die der Scharfſinn des Maſchiniſten zu löſen hatte, finden ſich in der Oper mehrere. Als Gottfried und Euſtachius endlich die Befreiung bringen, iſt das Spiel eigentlich zu Ende, wenngleich noch eine Weile fortgeſungen und durch die ſich entladende Schlacht ein lärmendes Ende ſowie eine oberflächliche allgemeine Verſöhnung herbeigeführt wird. »Ilor la tromba«, Rinald's letzter Geſang, hat Trompetenbegleitung, beſteht auch in der Melodie weſentlich aus Intonationen dieſes Inſtrumentes, und iſt trefflich geſetzt, Nicolini muß eine große Wirkung damit erzielt haben. Hieran ſchließt ſich das letzte Stück, eine äußerſt muntere Bourrée für vier Singſtimmen, der einzige Chor in der ganzen Oper. Auf ſeinen Wortinhalt geſehen, iſt dieſer Chor weder ernſt noch tief genug; aber man hielt damals und noch lange nachher diejenigen Chorſätze zu Opernſchlüſſen am geeignetſten, die ſich nicht über den Bereich allgemeiner Munterkeit hinauswagten. Natürlich unterließ Händel, kunſtvolle Sachen vorzulegen an einem Orte, wo ſie doch niemand weder auswendig lernen und ſingen, noch anhören mochte.

Das iſt der Rinald, die vierzehntägige Arbeit. Sehen wir auf die namhaften Tonſätze, die Händel beſonders aus ſeinen Cantaten einfügte, ſo kann es faſt den Anſchein gewinnen, als wolle er das Ge-

42) »Isabella Calliari, Viniziana.« Quadrio, Storia e Ragione d'ogni Poesia. III. 2 p. 536. Die unmittelbar folgende Venetianerin Francesca Calliari iſt doch wohl ihre Schweſter.

43) History IV, 220.

ſchäft der Londoner muſikaliſchen Handwerker, die Opernbäckerei, fortſetzen, wenn auch mit ſeinem eignen Korn. Aber weil der Kern dieſer Oper eine ganz neue Schöpfung iſt, ſo erſcheint die Sache in einem andern Lichte. Rinald iſt bis dahin ſeine bedeutendſte Leiſtung und zugleich das erſte Originalwerk für die italieniſch-engliſche Bühne, auch in den Theilen, die ihm ſeinen eigentlichen Werth geben, für andere Tonmeiſter unerreichbar. Weder Scarlatti noch ſonſt jemand vermag gegen »Cara sposa« und »Lascia ch'io pianga« etwas von gleichem Werthe und in gleichem Styl aufzuſtellen, obgleich ſie oft genug ähnliche Scenen componirt haben. Den großen Fortſchritt der Agrippina gegenüber wird jeder, der dem Ebengeſagten Glauben ſchenkt, zugeben. Daß Rinald ſich nicht bloß durch eine reicher entfaltete, tiefer gehende Muſik, ſondern auch durch eine beſſer angelegte Handlung und durch reinere muſikaliſchere Charaktere von der Agrippina unterſcheidet, iſt ebenſo augenſcheinlich, als daß Händel ſpäter einige Werke für das Theater lieferte, die in beider Hinſicht noch vollkommner ſind.

Die Oper machte einen außerordentlichen Eindruck. Wenn es wahr iſt, daß Walſh bei dem Verkauf der 65 geſtochenen Folioſeiten »Songs in the Opera of Rinaldo Compos'd by Mr. Hendel« baare funfzehnhundert Pfund, über zehntauſend Thaler verdiente[44]), ſo hat man einen ziemlich guten Gradmeſſer des öffentlichen Beifalls. Trotz der förmlich erſungenen Singſpiele von Scarlatti und Bononcini hing die Maſſe doch noch immer an dem alten Nationallieblingl Purcell. Erſt Händel vermochte ſie dieſem mehr und mehr abwendig zu machen.[45]) In ſeinen Tönen ſchien ſich die Blüthe einer neuen Kunſtrichtung mit den altgewohnten volksthümlichen Klängen ver-

44) Hawkins, History V, 268. Für Händel's ſcherzhafte Aeußerung: um die Sache auszugleichen, ſolle Walſh die nächſte Oper componiren und er wolle ſie verhandeln — finde ich keine zuverläſſige Quelle.

45) »My father, who was nineteen years of age when Purcell died, remembered his person very well, and the effect his anthems had on himself and the public at the time that many of them were first heard; and used to say, that no other vocal Music was listened to with pleasure, for near thirty [?] years after Purcell's death; when they gave way only to the favourite opera songs of Handel.« Burney, History III, 479.

mählt zu haben. Sie drangen daher wieder unter die Masse, unter die Feinen wie unter die Gemeinen, zu Allen, die natürlichen Tonsinn hatten, wenn sie auch weiter nichts kannten und konnten, als Psalmodien, Balladen, Catshes und Rundgesänge. Ihr Verständniß war nicht von Sprachkenntnissen oder irgend einem Bildungsgrade abhängig, obwohl sie in sich so fein und so hochgebildet waren, daß sie denen, die Italien gesehen hatten, die Musik jenes Landes ersetzten, auch bald von berühmten Sängern dorthin verpflanzt wurden. Die Aufnahme, welche dem Rinald zu Theil wurde, belehrte Händel, daß er hier sein rechtes Publikum gefunden hatte. Denn so viel er auch an dem musikalischen Geschmacke der Engländer auszusetzen fand, so viel Flick- und Stückwerk und so geringe Schöpferkraft er bei ihren Componisten wahrnahm, und so wenig auch der Masse von dem verfeinerten Musikgefühl des italienischen Volkes eingeträukt war: sah er doch hinreichend, daß man den eigentlichen Kern seiner Hervorbringungen hier besser, als in irgend einem andern Lande zu schätzen wußte. Man muß den Tonsetzer glücklich preisen, der, wenn ihm eine Schöpfung wie Rinald gelungen ist, nun auch eine Oeffentlichkeit findet, die seine feinsten Züge versteht und bewundert und bei der seine gröberen Striche populär werden.

Die Oper wurde ohne Unterbruch, gelegentliche Benefiz-Aufführungen abgerechnet, bis zum 2. Juni, bis zum Schluß der Saison gegeben, zusammen funfzehnmal. Damals fanden wöchentlich nur zwei Aufführungen statt. In den folgenden fünf Jahren wurde sie sehr oft wiederholt, selbst noch 1731, wo er die Partitur mit Bleistift arg zugerichtet hat. Als die Opern von 1717 bis 1720 Ferien hatten und Nicolini England verließ, nahm er die Partitur des Rinald mit und veranlaßte in seiner Vaterstadt Neapel 1718 eine Aufführung, unterstützt von dem berühmten Leonardo Leo, der damals noch ein junger Mann war.[46]) Schon 1715 hatten sich die Hamburger den Rinald zugelegt. Es war das erste Werk, welches dort seit 1708 von Händel zur Aufführung gelangte, und es öffnete ihnen die Augen über Alles, was sie früher theils aus Vorurtheil oder Trägheit, theils weil es noch in der Knospe verschlossen lag, nicht

46) Burney, Sketch in Comm p. 30.

wahrgenommen hatten. Barthold Feind überſetzte den Text. Nach ſeiner Art recenſirt er im Vorbericht und ſtichelt auf die unfruchtbaren ſtädtiſchen Componiſten. Er hat hauptſächlich den Mattheſon im Auge, dieſer ſchrieb ihn dafür als Nummer 7 in das ſchwarze Buch ſeiner Widerſacher. An der Arbeit des Poeten findet Feind zu loben, „daß faſt jede Scene lebhafft, feurig, activ und abwechslend iſt, die Intrigues auch, ob ſie gleich nicht eben ſo gar gewaltig groß, dennoch auch gleichwol aus keinen Liebs-Begebenheiten einer Wäſcherin beſtehen. Daß aber der Welt-berühmte groſſe würckliche Chur-Hannöverſche Capell-Meiſter, Georg Friedrich Hendel, dieſem ſo ſchönen und angenehmen Kinde, innerhalb 14 Tagen, zur Gebuhrt verholffen, ohne alles Kreiſchen, ſolches iſt eine Sache, wozu ein ſo groſſer harmoniſcher Geiſt, als der Hendeliſche, gehöret. Der Italiäniſche Verfaſſer nennet ihn deshalb auch l'Orfeo del nostro secolo und ein Ingegno sublime (nella Musica zu verſtehen), dergleichen Ehre ſonſt noch wenig, oder wol gar keinen Teutſchen von einem Italiäner oder Frantzoſen erfahren, welche Herren ſich ſonſt nur über die teutſche Lieder zu moquiren pflegen. En fin, wird ihm wohl niemand den glorieuſen Muſicaliſchen Titel, als der Neid ſelber, diſputirlich machen. . . Die teutſche Poeſie betreffend, hat der Ueberſetzer des Italiäners Worte, Metro und Verſtand gerade nach des Herrn Capellmeiſters Hendels Muſic, wo es nöthig geweſen, faſt ſclaviſch gefolget, damit auch kein einziger Thon von dieſem vortrefflichen Mann verlohren gehen möchte. Wann man mercken ſolte, daß dergleichen Arbeit einigen unverhofften plauſiblen Ingreſs, was die Muſic betrifft, finden ſollte, ſo kan man damit inskünfftige ferner aufwarten, und ſollen, in ſolchem Fall dieſer Opera, alle Sujets dieſes unvergleichlichen Componiſten bald folgen." Wenn auch nicht alle, ſind doch nach und nach die bedeutendſten Händel'ſchen Opern auf dieſem Theater zur Aufführung gelangt, indeß keine einzige weiter durch Feind's Beihülfe.

Der groſſe Erfolg des Rinald brachte in London Aufregung hervor, freundliche und feindliche. In Italien, das doch ſo ſehr auf ſeine Vorzüge hält, war Händel geehrt und bewundert von einem Orte zum andern gegangen, ohne Neid, ohne Cabale: der beſte Beweis, daß man ihn als durchziehenden Gaſt anſah. In England da-

gegen mußte er ſich den Boden Schritt vor Schritt erobern. Die Hauptſprecher der Gegner waren Joſeph Addiſon und Richard Steele, die Herausgeber des Spectator und des Tatler, zwei befreundete Journaliſten. Bei ihrer Polemik lauerten Zweifel im Hintergrunde an der Zuläſſigkeit des muſikaliſchen Drama als wirklicher Kunſtgattung. Ohne Umſchweife ſagt Steele in einem Lobgedicht auf Nicolini, als dieſer 1712 zum erſten Male, und wie es ſchien für immer, England verließ:

> Was Unſinn war, ward ſchön durch ſeine Kunſt
> Und wandte ſelbſt von Shakſpeare unſre Gunſt.[47])

Doch waren es zum großen Theile perſönliche Intereſſen, die den Widerſpruch hervorlockten. Addiſon blutete noch an den Wunden, die ihm das Schickſal ſeiner Roſamunde geſchlagen, und Steele hatte klingenden Gewinn davon, wenn die Schau- und Trauerſpiele in Drury Lane volle Häuſer machten, wozu noch kam, daß er ſeinen Concertſaal in Yorkbuildings an Clayton & C°. vermiethet hatte. Was war natürlicher, als daß die geiſtreichen Männer dieſen Inſtituten auch ihre gewandte Feder liehen und die italieniſche Oper niederzuſchreiben ſuchten? In den Spectator wurden am 26. Dec. 1711 und am 18. Jan. 1712 zwei von Clayton, Haym und Dieupart unterzeichnete, aber von Steele geſchriebene Geſuche eingerückt, das Publikum möge ihre Concerte in Yorkbuildings durch Subſcription unterſtützen.[48]) Ihre Haupterwerbsquelle, die Zuſammenſtellung engliſcher Opern aus italieniſchen Arien, war durch Rinald plötzlich und auf immer verſiegt. Steele half noch weiter rathen. In der gedruckten Correſpondenz des John Hughes befindet ſich ein Schreiben, in welchem Steele in ſeinem und Clayton's Namen ihn erſucht, die berühmte Ode „Alexander's Feſt" von Dryden für muſikaliſche Compoſition zurecht zu biegen.[49]) Hughes that es, und Clayton hatte

47) Nonsense grew pleasing by his syren arts
And stole from Shakspeare's self our easy hearts.
Steele's Miscellany. Vgl. Hawkins, History V, 433.

48) Spectator Nr. 258 u. 278. Burney, History IV, 225 citirt die Nummern 158 u. 178.

49) Letters by several eminent persons deceased. Including the Correspondence of John Hughes, Esq. and several of his friends, published from the Originals, 2 vols. London 1772. I, 50—51.

den Muth sie in Musik zu bringen, führte auch seine Sache mit gewohnter Meisterschaft. Dieses Alexanderfest kam noch im Jahre 1711 in Yorkbuildings zur Aufführung. Als Hughes den kläglichen Erfolg wahrnahm, hatte er Ursache sich seiner Mitarbeiterschaft zu schämen. Es ist ein gutes Wort von dem Herausgeber seiner Briefe, Händel habe später durch Composition derselben Dryden'schen Dichtung die Schande, welche Clayton dieser angethan, wieder ausgelöscht. Hughes war mit Händel bekannt geworden, wovon wir bald weiter hören werden, und blieb einer seiner unpartheilichsten Freunde. Händel's wohlthätige schnelle Wirkung auf die Ansichten derer, die überhaupt Sinn für Musik hatten, läßt sich garnicht besser darlegen, als durch den Brief, in welchem Hughes sich über Clayton's Musik ausspricht. Der Brief ist an Steele gerichtet. Sie hatten über die Composition eine Unterredung gehabt, und Steele ersuchte ihn darauf, seine Meinung zu Papier zu bringen. Er that es ausführlich und sehr höflich. Eine Stelle bleibt für alle Zeiten beherzigenswerth. „Nach meiner Meinung hat Clayton die Worte im allgemeinen natürlich genug ausgedrückt, mitunter sogar pathetisch. Aber weil Sie vorauszusetzen scheinen, darin bestehe das ganze Geheimniß der Setzkunst, so benutze ich diese Gelegenheit Sie zu versichern, daß es ebenso wohl möglich ist, in einer fehlerhaften Composition die Worte natürlich und pathetisch heraus zu bringen, als in einem schlechten Gemälde eine Aehnlichkeit zu erreichen. Wenn die musikalische Partitur nicht auf den Grundsätzen der Composition, auf Harmonie und Contrapunkt, erbaut ist, bleibt ein Gesangstück mangelhaft, sei der Wortausdruck auch noch so natürlich. Das ist eigentlich erst die Kunst der Composition, die Spielraum genug hat, abgesehen von allen Worten ein bewundernswürdiges Geschick zu entfalten, und in der die Regeln der Klangverbindung eine Art von Syntax ausmachen, von der niemand abweichen darf.“[50]) An sich war dies auch schon damals eine alte Wahrheit; aber daß Hughes sie der neuen wilden Poesie-Musik gegenüber so wacker vertheidigt, erwirbt ihm unsern Dank.

Diejenigen, welche sich zu Schutzherren solcher Wichtelmänner

50) John Hughes, Letters I, 51—55

aufwarfen, zeigten dadurch hinlänglich, daß ihnen jedes tiefere Musikgefühl abging. Sie hielten die Musik für eine dienende Kunst, höchstens für eine nationale. Volkslieder, Kirchengesänge, Märsche und Tänze, die natürlichen Keime einer gesunden und freien Tonkunst, wären hiernach ihre obersten Gattungen. Verdrießlicher, als die falsche Ansicht, ist der geringe Ernst, mit dem sie vorgetragen wird. Wir müssen namentlich bei Addison beklagen, daß er die Sache nicht genug durchdachte — denn was Steele vorbringt, ist am Ende gleichgültig —, er würde uns sonst mit mehreren solchen Briefen beschenkt haben, wie der 29ste einer ist. Hier haben wir ein Hauptstück seines musikalischen Glaubensbekenntnisses. Das beliebt gewordene italienische Recitativ anlangend, sagt er, wolle er nur bemerken, daß es allerdings natürlicher lasse, von der Arie zur musikalischen Recitation abzuspringen, als zur planen Rede, wie gewöhnlich in Purcell's Opern der Fall sei. Aber englische Worte sollten nicht nach italienisch geformten Recitativen abgesungen werden, denn hierin habe jede Sprache ihre eignen Bedürfnisse. Wer in Italien gewesen, wisse wie sehr die recitativischen Cadenzen nur den tonvolleren Ausdruck der gewöhnlichen Sprechweise bildeten. So komme den Engländern das häufig gebrauchte Moll oft wie traurige Klage vor, da es doch in der italienischen Sprache bei ganz gewöhnlichen und nicht selten bei sehr heiteren Dingen verwandt werde; Fremde faßten dieses ebenso wenig, als die Italiener zu begreifen vermöchten, daß Purcell so wundervoll den Sprachaccent der englischen Worte gefunden habe. Hier sei Lully weise gewesen, was er gesetzt, passe ganz für Frankreich.[51]) Es ist ein ausgezeichneter Brief, wenn man auf die lichtvolle Klarheit der Gedanken, die Anmuth der Darstellung, die bezaubernde Sprache sieht. Aber darin geht Addison fehl, daß er das Banner nationaler Musik aufpflanzen will, als eben der Genius der universalen Tonkunst unter sie getreten war, und angesichts der ersten großen Leistung desselben.

Es gab eine Stelle, von der sich die damalige englisch-italienische Oper ebenso gerecht als wohlthätig angreifen ließ. Vor wenigen Jahren erst hatte man erlebt, daß der Angriff eines sittenstrengen

51) Spectator Nr. 29.

Prieſters die engliſche Bühne ſäuberte — das einzige Mal, wo die Streitſchrift eines Theologen über das Theater die öffentliche Meinung für ſich hatte. Im Jahre 1698 ſchrieb Jeremias Collier ſeine „Kurze Ueberſicht der Sitten- und Ruchloſigkeit der engliſchen Schaubühne (A short view of the immorality and profaneſs of the English Stage, with the sense of Antiquity).“ Das Buch hatte einen unerhörten Erfolg, aber auch Vorzüge, die man in keiner Schrift von ähnlicher Tendenz wieder finden wird. „Wir kennen kaum ein Buch, das ſo viele Ausflüſſe jener eigenthümlichen Beredtſamkeit enthielte, die aus dem Herzen kommt und zum Herzen dringt. In der That iſt der Geiſt des Werkes wahrhaft heroiſch.“[52]) Man blicke nach Deutſchland. Im Beginn der Opernſpiele hatten hier Prieſter und Comödianten über denſelben Gegenſtand geſtritten, ſogar berühmte Facultäten zur Entſcheidung aufgerufen, aber mit welchem Erfolge? Statt der Verſöhnung kam Zwietracht, ſtatt der Beſſerung die ärgſte Sittenloſigkeit. Seit dieſer Zeit hegen unſere Geiſtlichen einen Groll gegen die Bühne, und ſeit dieſer Zeit gehört es unter unſern Schauſpielern zum guten Ton, von der Kirche nur in ſchimpfenden ekelhaften Ausdrücken zu ſprechen. Die hamburgiſche Bühne erlebte erſt nach dem Streit eine Blüthe der Sittenloſigkeit, die der des engliſchen Theaters unter Karl II. ziemlich nahe kam. Die hamburgiſchen Prediger ſchrieben und donnerten unter einer Umgebung, die noch eine ganze Zeit hindurch mit jedem Tage ſchlechter ſittenloſer feiger wurde, während der britiſche Prieſter den Gefühlen eines Volkes Sprache lieh, das ſich mit Scham von ſeiner jüngſten Vergangenheit abwandte. Sein großer Erfolg beruht faſt allein darauf, daß das Volk anders und beſſer war, als diejenigen es darſtellten, die den Beruf haben, dem Zeitalter in einem treuen Spiegel ſeine wahre Geſtalt zu zeigen. Collier zerſchlug dieſe ihre Spiegel, deren Schliff noch aus der ruchloſen Zeit von 1660 bis 1688 herrührte. „Wenn Herr Collier mein Feind iſt“, ſagte Dryden, „ſo mag er frohlocken. Iſt er mein Freund, wie ich ihm denn keine perſönliche Veranlaſſung gegeben habe, über mich anders zu denken, ſo

52) Macaulay, die Luſtſpieldichter der Reſtauration. Ausgewählte Schriften V, 125.

wird er ſich meiner Reue freuen." Konnte der Neſtor der dramatiſchen Dichtung, der doch weit der beſte von allen war, eine ſolche Sprache führen, muß allerdings die Wirkung eine außerordentliche geweſen ſein.

Verſtehe ich Macaulay recht, ſo war es Addiſon, der Collier's Werk auf die wohlthätigſte humanſte Weiſe vollendete. Er ſagt: „Jeremias Collier hatte die Theater ſo beſchämt, daß ſie etwas angenommen hatten, was man im Vergleich mit den Gemeinheiten Etherege's und Wycherley's Anſtand nennen konnte. Indeſſen haftete in der öffentlichen Meinung noch immer die verderbliche Anſicht, es beſtehe eine gewiſſe Verbindung zwiſchen Genie und Liederlichkeit, zwiſchen häuslichen Tugenden und der finſtern Förmlichkeit der Puritaner. Es iſt der Ruhm Addiſon's, dieſen Irrthum zerſtört zu haben. Er zeigte der Nation, daß die Treue und Sittlichkeit eines Hale oder Tillotſon mit einem noch glänzenderen Witz, als Congreve ihn hatte, und mit einem noch reicheren Humor, als er in Vanbrugh lebte, ſehr wohl ſich vertrügen. In der That wußte er den Spott, der jüngſt noch der Tugend gegolten hatte, ſo erfolgreich gegen das Laſter zu kehren, daß eine offene Anſtandsverletzung ſeit ſeiner Zeit ſtets als das Kennzeichen eines einfältigen Menſchen gegolten hat. Und dieſe Umwälzung, die größte und heilbringendſte, welche je ein Satyriker bewirkte, vollendete er — man behalte das wohl! — ohne einen perſönlichen Angriff zu machen."[53]) Meine Ausſtellungen bringe ich nur mit großer Schüchternheit vor, wie es einem ſolchen Schriftſteller, einem ſolchen Helden und einem ſolchen Volke gegenüber wohl nicht anders ſein kann. Man zweifelt bei Addiſon keinen Augenblick, daß man es mit einem ebenſo ſittlichen als gebildeten und geiſtvollen Manne zu thun hat. Das Gefühl für das Schickliche war ihm angeboren, und wie er es kampflos gewonnen hatte, konnte er es auch kampflos in der Welt bewahren und bethätigen. Es läßt ſich alſo begreifen, warum ihm eigentliche Polemik widerwärtig war. Addiſon's Sittlichkeit war eine rein perſönliche in einer ſo beſchränkten Form, daß ſie nur unvollkommen auf das Allgemeine übergehen konnte. Bei all' ſeinen anſtändigen, tugendhaft chriſtlichen Geſinnun-

53) Ausgewählte Schriften V. 191—192.

gen hatte er die Vergötterung einer kleinen Clique gern, in der das Unverständige ſtark überwog, ſorgte auch dafür, ſo oft er ſich malen ließ, daß außer ſeinem feinen Kopfe noch ſeine ſchöne Hand zu ſehen war, bewahrte mehr die Würde eines hohen Staatsbeamten, der ſich zum Miniſter aufſchwang, als die eines einfachen Mannes, und war er natürlich weit entfernt von dem Dummſtolz vieler deutſchen Beamten, ſo trennte ihn doch auch von dem Leſſing'ſchen Sichgehenlaſſen ein Etwas, das der nicht kennt, der nicht Staatsſecretär werden kann und jahrelang einer verwitweten Gräfin den Hof macht, um ſchließlich in einem glänzenden häuslichen Elend zu ſterben. Addiſon iſt ein Tugendmenſch, der für ſich ſittlich war, und ein Chriſt, der für ſich ſelig wurde. Dem Guten in ihm ſcheinen gerade die Züge zu fehlen, durch welche ein individuell Erlebtes zu einem allgemein Wahren, eine perſönliche Rechtſchaffenheit zu einer allgemeinen Tugend wird. Eine literariſch wie moraliſch große Wirkung verſteht ſich bei ſeinem Genie von ſelbſt, aber eine allgemeine begreife ich nicht. Sein Einfluß auf die Literatur läßt ſich nicht entfernt mit Leſſing's Läuterung vergleichen, und das müßte er doch, wenn Addiſon's Betragen auf die Zeitgenoſſen und das nächſtfolgende Geſchlecht die nachhaltige Wirkung gehabt hätte, von welcher Macaulay ſpricht. Etwas derartiges ſehe ich erſt von 1740 an hervortreten, aber nicht mehr als die Wirkung ſeiner Tugend, ſondern als die freie Erhebung aus vielfach verzweigten Irrungen und Laſtern. Noch zwanzig Jahre nach Addiſon bleibt der Geſellſchaftszuſtand den bedenklichſten Schwankungen, einem beſtändigen Ebben und Fluthen ausgeſetzt, bleibt haltlos in der Kunſt wie in den Sitten, bis dann gegen die Mitte des Jahrhunderts hin im Bunde mit unvergänglichen Kunſtwerken zum erſten Male nach dem Eliſabeth-Zeitalter wieder eine feſte Volksſittlichkeit hervortritt. Wenn dieſe Anſicht von der Entwickelung des engliſchen Volkslebens trotz der geringen Kenntniſſe, die ich davon haben kann, richtig ſein ſollte, ſo verdanke ich es einer genauen Betrachtung der Händel'ſchen Lebensumſtände; und zugleich würde daraus folgen, daß der große Ausländer, oder ſage ich lieber: die muſikaliſche Kunſt, viel enger damit verwachſen iſt, als man je geglaubt hat. Die weitere Ausführung dieſes Verhältniſſes wird im folgenden Bande eine meiner angenehmſten Aufgaben ſein.

So viel liegt klar vor Augen, daß Addison, wollte er England vor einer rein italienischen Oper bewahren, die Stelle nicht fand, von der sie anzugreifen war. Das Verlangen nach Musik äußerte sich plötzlich und mit krankhafter Heftigkeit. Es folgte Collier's Angriffen auf dem Fuße. Mit dem Jahre 1702 beginnt diese musikalische Tobsucht. Das englische Schauspiel stand leer, selbst bei guten neuen Stücken, die sonst Tausende anzogen; der beliebte George Farquhar konnte 1702 mit seiner Comödie Unbeständig (Inconstant) so wenig durchdringen, als zur Zeit jeder andere Dramatiker. Vergleiche, Streitschriften, Kritiken und Parodien halfen nichts. Die ausländischen Concertsingereien konnten sich schon nach ein paar Jahren zu Opern gestalten und erhielten durch mannigfache Canäle immer frische Nahrung zugeführt, während das britische Schauspiel zu verarmen schien. Von diesem Widerstreit zwischen Schauspiel und Oper hätten Kritiker, denen es gleichgültig sein mußte, welche Theaterkasse die vollste war, und die nur die wohlthätige Gesammtentwicklung in's Auge zu fassen hatten, sich gänzlich losmachen müssen. Die Frage, ob Oper oder Drama? die Addison, Steele und alle Andern im Stillen immerfort peinigte, durfte ein weiser „Zuschauer" garnicht aufwerfen. Dagegen hätte er unablässig an die Zergliederung der ausländischen Stücke gehen müssen, und zwar mit den gesunden dramatischen Grundsätzen, welche keine Bühne so wie die englische an die Hand gab. Er würde dann gefunden haben, daß sich in diesem ausländischen Flitterstaat alle die unsaubern Geister, die Jeremias Collier soeben erst verscheucht hatte, wieder einnisten wollten, der ganze romanische Leichtsinn, die Unsittlichkeit und die innere Unwahrheit. Eine solche Kritik, mit männlichem Ernste durchgeführt, würde vielleicht Alles von Grund aus geändert haben, selbst dem zum Trotze, was Dryden und Purcell versäumt hatten. Der italienische Flitterstaat wäre sicherlich in Feuer aufgegangen. Aber sicherlich auch hätten sie in der Asche einen Klumpen reinen Goldes gefunden, genannt musikalische Poesie, und daraus würde man die neue englische Oper geschmiedet haben. Das war der große Weg, der vorgezeichnet war. Was geschah aber? Man plänkelte an dem Beiwerk der Italiener ein wenig herum, versuchte es mit der patriotischen Oper einmal, und zum andern, und noch einmal, ohne dabei irgend einen von den

Grundmängeln der italieniſchen Texte zu vermeiden, und ohne irgend einen ihrer Vorzüge zu erreichen, ja ohne Sinn und Verſtand von der Sache. Kein Wunder alſo, daß es ſo kam wie es gekommen iſt, und daß der Spectator bei aller Bewunderung, die er erregte, nicht mehr wirkte, als er gewirkt hat.

Sprachmengerei, plumpe Gänge der Handlung, verſtiegene Ausdrücke, rauhe Verſe, läppiſche Aufzüge, verunglückte Maſchinen und ähnliche Dinge waren es, die man mit Vorliebe heraushob. Der Humor, mit welchem es geſchah, hat kaum ſeines Gleichen. Das noch jugendlich unbeholfene Operntheater wurde auch anfangs dadurch verwirrt und wußte für die Folge einigen Nutzen daraus zu ziehen. Aber welche Wirkung würde bei einer ſolchen Lage der Dinge ein Leſſing erzielt haben! Eine Kritik, die ſich nicht auf den Kernpunkt der Sache einläßt, muß im Ganzen als ſchädlich, oder doch als unerheblich bezeichnet werden. Die Unredlichkeit beſtand namentlich in dem Zuſammenwerfen des Bedeutenden mit dem Unbedeutendſten, ſo daß »Mynheer Handel« von allerlei Schnurren nur durch ein Komma geſchieden, und mit ihnen vereint den Lachern übergeben wurde. Unter dieſen Lachern ſpielten übrigens die Helden der Oper eine Hauptrolle. Nicolini war für den „Schwätzer“ und den „Zuſchauer“ ſo eingenommen, daß er Engliſch lernen wollte, um ſie im Original leſen zu können, welchen Wunſch der liebenswürdige Hughes kaum hatte ausſprechen hören, als er dem Cavalier in einem höflichen Schreiben ſeine Unterſtützung anbot und ihm vorläufig den Miſanthropen mit beigefügter engliſcher Ueberſetzung zuſandte.[54]) Der Handel wurde völlig ſo harmlos aufgefaßt, als er war. Auch Nicolini's und Händel's römiſche Freunde lachten über den Kampf mit dem Löwen, über die Sperlinge, über den Mönch der für die Oper empfohlen wurde. Der Papſt lachte, daß ihm der Bauch erſchütterte. Für Händel war es ſo ergötzlich, als es nur immer für jemand ſein konnte, dem humoriſtiſche Dinge eine der liebſten Erholungen waren, der durch die begeiſterte Aufnahme ſeines Werkes ſich in der beſten Stimmung befand und lebenslang ſeinen köſtlichen Humor über den bekannten Unſinn der italieniſchen Oper zum beſten gab. Er ſelber

54) Letters II, 43—48.

wurde nicht weiter angezapft, sondern nahm eine noch sicherere Stellung ein, als in Hamburg bei der Almire. Aber wenn man ihn auch öfter gesteift hätte, würde er doch nie das peinliche Gefühl gehabt haben, mit dem namentlich der Director der Oper, Aaron Hill, die Kritiken begleitete; denn außer dem Stoff zum Lachen gewährten sie ihm noch das ganz besondere Vergnügen, sie von oben herab übersehen zu können. Händel allein befand sich in einer Stellung, die ihm einen Durchblick gestattete. Er sah die Quellen, aus denen ihnen die Irrthümer zuflossen. Nichtsdestoweniger empfand er das Wohlthuende, das Anregende dieser hochgebildeten Umgebung so sehr, daß ihre Ausstellungen ihm lieber sein mußten, als die Lobgesänge der hamburgischen Tölpel. Wie schief übrigens Addisen die Sache auch beurtheilt haben mag, Gehässigkeit lag seiner edlen Natur gänzlich fern, daher würde man ihm durch eine harte Beurtheilung unrecht thun. Schon Burney ließ sich ziemlich umständlich auf die Streitigkeiten ein, doch ohne eine Ahnung des geschichtlichen Zusammenhanges, ja ohne halbwegs genügende Kenntniß der Thatsachen. Was er dem Spectator entgegensetzt, ist bemerkenswerth. Addisen findet es mit Recht absurd, die italienische Oper zu besuchen, ohne die italienische Sprache zu verstehen, geräth aber in einen komischen Widerspruch, wenn er gleichzeitig die Concerte, die doch nur aus Brocken italienischer Opern bestanden, nicht bloß ungescheuert läßt, sondern sogar empfiehlt. Nun spielt Burney seinen besten Trumpf aus und fragt: was ist denn eine Oper anders, als das vollkommenste Concert?[35]) Diese Auffassung des musikalischen Drama als Concert ist zwar für die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sehr bezeichnend, aber Burney, der um 1788 schrieb, hätte ohne einen großen Aufwand von Scharfsinn doch wohl etwas besseres finden können.

Als ich zuerst nach England kam, pflegte Händel später zu erzählen, fand ich dort wenige Componisten, aber viele gute Spieler. Die meisten und besten unter [illegible] wurden, soweit es Orgel und Clavier betraf, seine Bewunderer und [illegible] Nachahmer. Einer, nun eine vergessene Größe, vermaaß sich zwar zu sagen „Laßt ihn nur kommen, wir wollen schon mit ihm handeln, da bin ich Bürge

35) History IV, 226.

für!" als aber sein Wunsch in Erfüllung ging, als Händel wirklich kam und sich öffentlich auf der Orgel hören ließ, verschwand dieser in seinen eigenen Augen so große Mann, wie später Marchand vor Bach, und wurde zu Nicht und zu Schanden.[36]) Andere jedoch, die mit größerer Kunst geringere Anmaßung verbanden, sprachen mit Erstaunen von ihm. Er war ihnen als Harpsichord-Spieler das, was Nicolini als Sänger war, bei weitem der erste. Der fähigste englische Spieler auf Tasteninstrumenten war der junge William Babel, Organist und später Privatmusiker bei König Georg I. Schon aus den früheren Opern hatte er mehrere der beliebtesten Gesänge für das Clavier arrangirt und damit Beifall geerntet, aber erst seine Lessons über Rinaldo-Arien machten ihn berühmt. Diese glänzenden und schwer auszuführenden Clavierstücke verbreiteten seinen Ruf auch in Deutschland. Mattheson erzählt uns: „Er [Händel] hatte in England einen Schüler, Nahmens Babel, von dem man sagte, daß er seinen Meister überträfe"[37]); im Orgelspiel nämlich. Als eigentlichen Schüler will Hawkins ihn nicht gelten lassen, weil Händel in England nur fürstliche Personen unterrichtet habe.[38]) Der Grund ist durchaus nicht stichhaltig, doch ereignet es sich mitunter, daß Sir John das Glück der blinden Taube hat. Mattheson wußte es auch nur vom Hörensagen und war nie genau über Babel unterrichtet, wie die folgenden Worte beweisen: „Daß die Organisten und Clavicymbalisten in England (ja gar in Italien) auf ihr Gewissen bekennen, ob sie keinem Teutschen etwas zu danken haben. Ich weiß gewiß der berühmte und Kunst-fertige Babel in London, falls er noch lebet, wird es nebst vielen andern, aufrichtig geben müssen."[39]) Das ist 1731 geschrieben, Babel starb aber schon 1722 in seinen besten Jahren. Er verehrte Händel, lernte von ihm und arbeitete ihm in die Hände; ohne seine vorausgegangenen Bemühungen würden Händel's Clavierstücke nicht so schnellen Eingang gefunden haben.

36) Memoirs p. 83—84.
37) Volkomm. Capellmeister S. 179.
38) History V, 220.
39) Große General-Bass-Schule S. 42.

Während ſeiner Anweſenheit beſuchte er auch häufig den alten Londoner Concertvater Thomas Britton, einen überaus merkwürdigen, bei Hoch und Niedrig beliebten Mann, der zahlloſe Freunde und vielleicht keinen einzigen Feind hatte. Britton war ein Kohlenhändler, aber im beſcheidenſten Maaßſtabe, denn er trug ſeine Waare ſelber durch die Straßen, hatte gleich dem niedrigſten Köhler den ſchwarzen Sack auf ſeinen Schultern und rief „Köhlchen“, small-coal. Seht da geht der berühmte Small-Coal-Mann, ſagte das Volk. Man betrachtete ihn mit ehrerbietiger Scheu und nannte ihn Miſter und Sir. Nachdem die tägliche Runde gemacht und das Arbeitskleid abgethan war, verwandte er die übrige Zeit des Tages und den Abend zum Aufkaufen alter Bücher und Manuſcripte, zum Zeichnen, Studiren und Muſikmachen. Er ſpielte die Viola da gamba, das alte Lieblingsinſtrument der Engländer, auf dem ſie ſchon zu Shakſpeare's Zeit berühmt waren; auch von der Theorie der Muſik hatte er die Elemente begriffen. Sein muſikaliſcher Klubb, von 1678 bis zu ſeinem Tode 1714, alſo 36 Jahre beſtehend, wurde als die erſte glückliche Vereinigung dieſer Art Stammhaus und Pflegeſtätte aller folgenden Muſikaufführungen in der Hauptſtadt. Zuerſt war er nicht umfänglicher als ein deutſches Quartett. Der Muſikſaal befand ſich in dem ärmlichen Hauſe des merkwürdigen Mannes, über dem Kohlenlager, war ziemlich lang, aber ſchmal und ſo niedrig, daß man bequem an die Decke reichen konnte. Die Treppe außen am Hauſe ließ ſich nur mit Mühe beſteigen; als es aber erſt Mode geworden war, machte es den Leuten ein wahres Vergnügen, jeden Donnerſtag Abend Tom Britten's Stiege hinauf zu klettern. Das wöchentlich abgehaltene Concert war das Labſal der Alten, der Jungen, der Fröhlichen, der Schönen aller gebildeten Stände, Perſonen höchſten Ranges eingeſchloſſen. Die Herzogin von Queensbury, die erſte Schönheit ihrer Zeit, fehlte ſelten. Hier ließen die muſikaliſchen Virtuoſen ihr Licht leuchten, und gewöhnlich betrat ſie in die eigentliche Oeffentlichkeit traten. Händel war oft dort, phantaſirte auf dem Flügel oder auf der kleinen Orgel und leitete die Aufführungen.[60])

Nach mehreren angenehm verſtrichenen Monaten war es hohe

60) Hawkins, History IV, 378 und V, 34

Zeit, an Heimreiſe und Antretung des hannöverſchen Capellmeiſteramtes zu denken. Die Saiſon neigte übrigens zu Ende. Händel, wann kommen Sie wieder? fragte jeder bei dem er ſich verabſchiedete; auch die Königin. Solche und viele andere Merkzeichen von Wohlgefallen an ſeiner Art und Kunſt waren ihm, wie man zu ſagen pflegt, äußerſt ſchmeichelhaft. Sobald er nur einen weiteren Urlaub auswirken könne, verſprach er ſich ungeſäumt wieder einzuſtellen.

3.

Capellmeiſter in Hannover. Der Vorgänger Agoſtino Steffani.

Die Operſaiſon ſchloß am 2. Juni. Bald darauf wird Händel abgereiſt ſein. Von den deutſchen Muſikern, die ſich in London niedergelaſſen hatten, war Andreas Roner ſein Correſpondent. Der ſchon genannte Hughes übertrug dieſem einen Gruß an Händel, welchem Umſtande wir es verdanken, daß von dem Briefwechſel eine Kleinigkeit erhalten iſt. Händel erwiederte das Compliment mit der Bitte, Hughes könne ihm durch die Ueberſendung eines ſeiner reizenden Gedichte eine große Freude bereiten; er habe ſeither im Engliſchen ſchon einige Fortſchritte gemacht. Alſo fing er erſt jetzt an Engliſch zu lernen. Roner ſandte von Händel's Briefe an Hughes einen Auszug.

»Extrait de la Lettre de M. Haendel.

»— Faites bien mes complimens à Mons. Hughes. Je prendrai la liberté de lui écrire avec la première occasion. S'il me veut cependant honorer de les ordres, et d'y ajouter une de ſes charmantes poeſies en Anglois, il me fera le plus ſenſible grace. J'ai fait, depuis que je ſuis parti de vous, quelque progrès dans cette langue, &c. —«[1])

In dem Begleitſchreiben verſichert Roner den Dichter, Händel wiſſe ſeine Bekanntſchaft zu ſchätzen, theilt mit, er habe den Brief dieſen Morgen (nämlich am Mittwoch d. 31. Juli 1711) erhalten und

1) Hughes, Letters I, 48—49.

wolle am nächſten Freitage wieder ſchreiben. Hughes mag bei dieſer Gelegenheit, wie ſchon der Herausgeber ſeiner Briefe vermuthet, die »Cantata of Venus and Adonis« überſandt haben. Ein directer Briefwechſel iſt vielleicht nicht zu Stande gekommen.

Im Spätherbſt dieſes Jahres beſuchte er die Seinen in Halle. Ein Familienfeſt, welches bevorſtand, ſollte nicht ohne ſeine Anweſenheit gefeiert werden. Das erſtgeborne Kind ſeiner einzigen noch lebenden Schweſter war am 24. Juni 1711[2]), im zweiten Lebensjahre, geſtorben, als die Geburt eines andern in Ausſicht ſtand. Nun wurde feſtgeſetzt und als eine Sache von Wichtigkeit nach jeder neuen Kunde, die von Londen einlief, gern beſprochen, daß bei dieſem zweiten Kindlein der große Bruder Gevatter ſtehen und den Aufnamen geben ſolle, gleichviel in welches Geſchlecht es falle. Es war abermals ein Mädchen. Als Geburtstag nennt der Leichenſermon auf die Großmutter den neunzehnten November, das Kirchenbuch den zwanzigſten; bei den Kirchenbüchern, denen es nur um eine genaue Angabe des Tauftages zu thun war, ſind derartige Irrthümer leicht erklärlich. Die Taufe ging am 23. deſſelben Monats vor ſich. Daß Händel zugegen war, ſieht man auch aus dem Kirchenbuche, wo bei der einen Pathin, die nicht zugegen war, ausdrücklich die Stellvertreterin genannt wird:

„23. Herr Doct. Jur. Michael Dietrich Michaelſen 1 Tochter Johanna Friderica nat. 20 huj. Pathen: Frau Johanna Eliſabeth gebohrne von Alemannin, Herrn Johann Friedrich von Hernig Erbherrn auf Zingſt u. Reinßdorff, königl. Pr. Cammerraths im Herzogthum Magdeburg Gemahlin, — Herr George Friedrich Händel, Churfl. hannoverſcher HeßCapellMeiſter, — Frau Friderica Amalia, Herrn Oberambtmann Schwartzens von Oppin ux. Vor die Frau von Hernigken ſtehet des Kindes Frau GroßMutter Cammerdiener Händelin.“[3])

Das Kind bekam den Namen Friederike: und wenn ich hinzufüge, daß dieſes die liebe Nichte war, deren lebenslang wahrhaft väterlich

2) Nicht am 1. Sept. 1710, wie Förſtemann verſichert.

3) Taufregiſter zu U. L. Frauen in Halle von 1711–1731 S. 38. Förſtemann's Angabe iſt hier ebenfalls nicht richtig.

zugethan blieb und die er zur Hauptsache seines Vermögens einsetzte, so dürfte das Fest ihrer Taufe wohl diesen kleinen Platz in seiner Biographie beanspruchen.

Auf Händel's Wirksamkeit zu Hannover übergehend, schulde ich den Lesern noch den Bericht von den Umständen, unter denen er zuerst an diesem Hofe bekannt wurde. Wie schon erwähnt, traf er zu Anfang des Jahres 1710 in Venedig den Capellmeister Steffani und den Freiherrn von Kielmannsegge aus Hannover. Beide Männer haben theils auf sein Leben, theils auf seine Kunst einen mehr oder minder bedeutenden Einfluß ausgeübt.

Der Baron stammte aus Holstein. Sein Adel war noch sehr neu, denn erst der Großvater hatte ihn persönlicher Tüchtigkeit wegen vom Kaiser erhalten. Kielmannsegge wagte sich auch an die Compositionen. In einem umfänglichen Sammelbande handschriftlicher Sätze für die Flöte »Livre pour la Flute 1709« in der Bibliothek zu Hannover befinden sich zwölf kleine Stücke aus seiner Fabrik; die übrigen sind von Corelli und von Musikern der damaligen hannoverschen Capelle, Zanuelli, Nouvelau u. A. Später in London, als er einer der Vorsteher der vornehmen Gesellschaft geworden war, wurden sogar einige Schnurren von ihm gedruckt. War er auch kein tiefer Componist, so war er sicherlich ein sehr moderner. Händel hatte seine ganze Gunst, wie er die seines Churfürsten.

Von Agostino Steffani wird mehr zu sagen sein. Die erste Bekanntschaft hatte sich nach Händel's mündlichem Bericht an Sir John Hawkins also gestaltet: „Als ich zuerst in Hannover ankam, war ich ein junger Mensch von noch nicht zwanzig Jahren. Ich kannte Steffani's Verdienste, und er hatte von mir gehört. Ich verstand so etwas von der Musik und — hier streckte er seine breiten Hände nach vorn und dehnte die Finger — konnte ziemlich gut Orgel spielen. Er empfing mich mit großer Güte und nahm bald die Gelegenheit wahr, mich bei der Prinzessin Sophia und dem Sohn des Churfürsten einzuführen, indem er ihnen zu verstehen gab,' ich sei was er einen musikalischen Virtuosen zu nennen beliebte. Er war so verbindlich mir für mein Verhalten und Benehmen in Hannover Anweisungen zu geben; und als er in öffentlicher Angelegenheit von der Stadt abberufen wurde, ließ er mich im Vollbesitze des Glückes und Schutzes,

deſſen er ſelbſt durch eine Reihe von Jahren ſich erfreut hatte."[4]) Ueber die Widerſprüche — das noch nicht zwanzigjährige Alter, wo er ſchon über fünfundzwanzig war, eine Prinzeſſin Sophia, die doch Caroline hieß u. dgl. — brauchen wir uns nicht den Kopf zu zerbrechen, denn ſie kommen ſammt dem ſtyliſtiſchen Ausdruck lediglich auf Sir John's Rechnung, der in ſolchen Dingen ein Meiſter war. Man iſt dieſem Berichterſtatter keinen Dank ſchuldig, denn was er giebt, hätte mit geringer Mühe ſiebenmal beſſer gegeben werden können. Die Aufnahme, welche Händel bei Steffani und demzufolge bei Hofe fand, muß man ſeinem Vorgänger, wenn man ſich die muſikaliſchen Verdienſte dieſes außerordentlichen Mannes vergegenwärtigt, nur um ſo höher anrechnen. Er gehörte zu den größten lebenden Meiſtern. Sein Wort galt allgemein; die Verſicherung „Steffani hat es geſagt" genügte um eine Sache zu erledigen. In Händel's Jugendleben iſt er unter ſo vielen Tonkünſtern, mit denen unſer Held in Berührung kam, unbedingt die liebenswürdigſte Erſcheinung. Er war ihm auch bei weitem der liebſte, und war der einzige große Tonmeiſter, dem er nicht bloß etwas abgelernt, ſondern ausdrücklich nachgemacht zu haben bekannte. Wäre es nicht ſchon an ſich ein Vergnügen, mit einer ſolchen Perſönlichkeit nähere Bekanntſchaft zu machen, ſo müßte dieſes den Ausſchlag geben, daß Händel ſelbſt es war, der dem Hawkins die meiſten und in muſikaliſcher Hinſicht werthvollſten Nachrichten über Steffani's Leben mittheilte. Eine Biographie Hän-

4) »When I first arrived at Hanover I was a young man, under twenty; I was acquainted with the merits of Steffani, and he had heard of me: I understood somewhat of music, and, putting forth both his broad hands, and extending his fingers, could play pretty well on the organ; he received me with great kindness, and took an early opportunity to introduce me to the princess Sophia and the elector's son, giving them to understand, that I was what he was pleased to call a virtuoso in music; he obliged me with instructions for my conduct and behaviour during my residence at Hanover; and being called from the city to attend to matters of a public concern, he left me in possession of that favour and patronage which himself had enjoyed for a series of years.« History V, 967. Am 12. April 1710 wurde der Churfürſt durch ſeinen Geſandten mit dem Erbſchatzmeiſteramt belehnt. Dies war vermuthlich die öffentliche Angelegenheit, die Steffani von Hannover zog. Daß Händel ſchon im Frühling 1710 dort war, müſſen wir ohnehin annehmen.

del's hat an dieſem Manne ebenſo gewichtige Eigenthumsrechte, als am Zachau. Doch iſt bei ihm Leben und Kunſt um ſo viel reicher und ſonderbarer, daß es eigenthümlich zugehen müßte, wenn die Erzählung davon nicht auch um ſo viel lehrreicher und unterhaltender ſein ſollte. Trotz der mächtigen Einwirkung, die Händel ſchon auf ſeiner Reiſe von der italieniſchen Muſik empfangen hatte, bildet doch erſt Steffani das wahre Mittelglied, durch welches die Kunſt Italiens der des großen Deutſchen die Hand reicht. Bei ihm ſehen wir die friedliche Grenze zwiſchen einem in ſeiner Art Hochvollkommenen und dem Höheren das geſchichtlich darauf folgte. Und er erblickte in dieſem Höheren nicht, wie ſo viele deutſche und engliſche Zeitgenoſſen, den übermächtigen Unterdrücker des vor ihm Geleiſteten, ſondern die köſtliche Frucht ſeiner und Anderer Pflanzungen, freilich auch den Helden einer neuen Zeit, dem man zuerſt Bahn und ſodann Platz machen muſſe. Dieſe Freundſchaft ſtiftete der Geiſt der Kunſt, daher war ſie unwandelbar und aller Zufälligkeiten entkleidet.

Geboren wurde Steffani zu Caſtelfranco, einem Grenzſtädtchen im venetianiſchen Gebiete, 1655, dreißig Jahre vor Händel. Zuerſt erſcheint er als Singknabe auf den Kirchenchören, ſeine Eltern dürften alſo nur geringe Leute geweſen ſein. Ein vornehmer Kunſtfreund aus Deutſchland, der den Knaben im St. Markus ſingen hörte und von ſeiner herrlichen Stimme ganz bezaubert war, wußte ihn ſeiner Verbindlichkeiten als Kirchenſänger zu entheben und mit nach München zu ziehen. Auf dieſe Weiſe rettete er ihn vielleicht vor dem Gräuel der Caſtraten. In München wurde der berühmte Contrapunktiſt Capellmeiſter Greele Bernabei ſein Lehrmeiſter und Freund; mit dem talentvollen Sohne deſſelben arbeitete er in die Wette. Sie machten reißende Fortſchritte. Noch verſchiedene andere Wiſſenſchaften wurden gründlich erlernt, ebenſo ſehr aus eigner Neigung, als auf den Wunſch ſeines unbekannten Wohlthäters. Er mochte von früh an zum prieſterlichen Stande beſtimmt ſein, und ſetzte nun alle Studien die darauf Bezug hatten eifrig fort, wie Händel die juriſtiſchen, doch mit beſſerem Erfolge, ſo daß er in kurzer Zeit ordinirt werden konnte. Bald darauf empfing er den Titel Abate, unter dem er nachher allgemein bekannt war.

Ueber die Einzelheiten aus ſeinem früheren Leben ſind wir nicht

ſo genau unterrichtet, als zu wünſchen wäre. Vielleicht läßt ſich zu der Erzählung, die ich hier gebe, von München aus noch ein guter Nachtrag liefern. Dort wurde er in einem Alter von beinahe zwanzig Jahren Organiſt. Was er auf dieſem Inſtrumente geleiſtet hat, iſt niemals bekannt geworden. Aber ſeine erſten gedruckten Compoſitionen zeigten ihn in der Kunſt des Satzes von einer ſehr glänzenden Seite. Das Werk kam als »Psalmodia Vespertina volans octo plenis vocibus concinenda ab Augustino Steffano« Anno 1674, »aetatis suae 19«, in ſeinem neunzehnten Lebensjahre zum Druck, war alſo ſeine Jungfernarbeit. Dieſe achtſtimmigen fugirten Vesperpſalmen kleineren Umfanges ſind in einem ſtaunenerregenden Grade kunſtreich und ſicher geſetzt; und unſere Bewunderung ſteigert ſich noch, wenn wir bedenken, daß der Jüngling an Geſangübungen und ſonſtigen Studien ſchon ſo viel zu thun hatte, als für einen thätigen Menſchen ausreichend iſt. Für Steffani's Erſtling giebt es keinen vortheilhafteren Beweis, als den von Pater Martini, der es über ſich gewinnen konnte, ſeine lehrreiche Sammlung von Meiſterſätzen italieniſcher Tonſetzer mit einem Satze aus dieſen Pſalmen zu beſchließen.[5]) Ich bin überzeugt, daß man unter Händel's Compoſitionen, die er bis in ſein zwanzigſtes Jahr verfertigte, wären ſie auch noch ſämmtlich erhalten, wohl einige Anläufe zu größerem, aber nichts ſo in ſich fertiges antreffen würde, als in Steffani's Pſalmenchören. Es iſt ganz natürlich: wer ſich ein ſo viel weiteres Ziel ſteckt, muß ſpäter dahin gelangen, auch bei den ſtärkſten Schritten. Doch die Hauptſache lag am Lehrer, Zachau iſt mit Bernabei garnicht zu vergleichen. Händel hat nie Zachauiſch componirt, wohl aber Steffani Bernabeiſch. Daher die Unreife und die Frühreife. Zu der eigentlichen Selbſtändigkeit, die von der Ausbildung der Grundneigungen unſerer Natur abhängt, gelangte Steffani ebenfalls erſt in männlichen Jahren.

Nach einiger Zeit wurde er zum Director der churfürſtl. Kammermuſik befördert, vielleicht 1681 wegen ſeiner erſten Oper Marco Aurelio. 1683 erſchienen die »Sonate da camera« für zwei Violinen

5) G. Martini, Saggio fondamentale pratico di Contrappunto. Bologna 1775—75. 2 Voc. I. II, 241—45: »Sicut erat in principio«

Alt und Baß. Ob Fétis dieſe Sonaten irrthümlich als »Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo, Munich 1683« anführt, oder ob ſchon damals von Steffani Kammerducte gedruckt ſind, muß ich unentſchieden laſſen. Von ſeiner zweiten Oper Servio Tullio weiß man wenigſtens ſoviel mit Gewißheit, daß ſie 1685 zur Vermählungsfeier des Churfürſten Maximilian Emanuel mit der Erzherzogin Maria Antonia von Oeſtreich mit größter Pracht aufgeführt wurde.

An dieſe Oper knüpft ſich das weitere Schickſal des Componiſten. Herzog Ernſt Auguſt von Hannover, der nicht gern fehlte, wo es Feſtanſtalten, Schmauſereien, Feuerwerke und Opern gab, war auch auf der Hochzeit. Steffani's Muſik und Geſangkunſt gefiel ihm ſo ſehr, daß er ihn zu bereden ſuchte als ſein Capellmeiſter mit nach Hannover zu gehen. Die Capellmeiſterſtelle in München war dem fähigen Sohne Bernabei's zugedacht, alſo ging Steffani, der doch über kurz oder lang anderswo ſein Glück ſuchen mußte, an den Hof, wohin ihm ſchon mehrere Landsleute vorausgegangen waren. Das Bedenken, welches von Hawkins vorgebracht und von Andern nachgeſprochen iſt, eigentlicher Capellmeiſter habe Steffani in Hannover deßhalb nicht ſein können, weil er als katholiſcher Prieſter doch nicht bei einem lutheriſchen Gottesdienſte fungiren durfte[6]), beruht auf einer Verwechslung engliſcher und deutſcher Zuſtände. In England wäre ſo etwas allerdings eine Unmöglichkeit geweſen; aber in Deutſchland wurde ſeit dem weſtphäliſchen Frieden in allen evangeliſchen Ländern von den angeſehenſten Theologen feierlich geſtattet, daß man „in Kirchen und Capellen Cantores pontificiae religionis bona conscientia gebrauchen könne.“[7]) Die Kunſt, hauptſächlich aber die entſchiedene Verehrung dieſer Fremden war für unſere Muſiker der wohlthätigſte Stachel, der ſie kräftiger, als jedes andere Mittel vermocht hätte, aus der allgemeinen Erſchlaffung riß und zum Wetteifer anregte. Die Muſik gewann zweifach, was die Geiſtlichen einbüßte.

6) History IV, 293 und V, 256.

7) S. meine Mittheilungen über engliſche, franzöſiſche und deutſche Muſiker im 17. Jahrh. im Hefte Mecklenburg-Puſtrow, Norddeutſche Muſikzeitung 1855 S. 365. Mecklenburgiſcher Becher im Landeskunde von Fr. Schäfer S. 675.

Dagegen haben wir in dem an sich ganz richtigen Beharren bei den Satzungen der Landeskirche eine der Ursachen, welche die englischen Tonkünstler in den wohlig eingerichteten Ruheplätzen ohne Fortbewegung sitzen ließ, so daß man Leben und Thaten der meisten von ihnen erschöpfend beschrieben hat, wenn man sagt: sie wurden geboren, verstiegen sich zum Doctor of Music, und starben, einen Denkstein mit langer Inschrift hinter sich lassend.

Von allen Ausländern, welche die Toleranz oder vielmehr die Feigheit der Hoftheologen bei uns einbürgerte, war Steffani der gehaltvollste und derjenige, dessen Kunst uns am nöthigsten war. Alles kam darauf an, daß unsere Contrapunktisten einen classischen Meister unter sich hatten, der für das Ohr, für den natürlichen Tonsinn componirte, und daß man unsern neumodischen Flattergeistern eine Autorität vorrücken konnte, die alle Efferte erreichte, wonach sie haschten, ohne von dem gediegensten Contrapunkt auch nur das geringste zu opfern. Noch in demselben 1685sten Jahre langte Steffani in Hannover an, worüber das königl. Archiv in dieser Stadt den Nachweis giebt. Dort und in der damit vereinigten öffentl. Bibliothek, zum Theil auch in Wolfenbüttel, fand ich die Texte zu seinen folgenden Opern nebst sicheren Angaben über die ersten Aufführungen. Es läßt sich daher die hier in seinen bisherigen Lebensbeschreibungen befindliche Lücke ausfüllen und das wenige, was Einer dem Andern über Steffani's Opern ungeprüft nachschrieb, berichtigen.

Schon vor seiner Ankunft waren hier versuchsweise musikalische Dramen aufgeführt. Die Musik brachte der Herzog von Venedig mit. Weil aber die Sache keinen rechten Fortgang hatte, wurde jene reizende Musikstadt nur um so häufiger aufgesucht. Hauptsächlich um den Herzog von diesen umständlichen und kostspieligen Kunstgenuß-Reisen abzulenken, entschloß man sich, ihm in seiner eignen Residenz das denkbar prunkreichste Theater herzustellen. Die bisherigen Opern waren in dem kleinen französischen Schauspiel- und Balletthause aufgeführt. Aber, wie ein Bericht vom Februar 1698 sagt, „da viele Opera in solchem Comoedien Hause, wie es die Probe ergeben, nicht gehalten werden können, so wird ein absonderliches Opern Haus ans Schloß erbauet, worzu ein bürgerlich Haus p. 4500 Rthlr. bereits erkaufft worden ist, und seynd eben deßwegen, und umb opera

zu ſehen, die Herrn Herzogen zu Wolffenbüttel beyſammen geweſen, alß woſelbſt bereits ein Opern Hauß, ſo 2500 Perſonen in ſeine Logen einnehmen kan, in ſeiner Vollkommenheit ſtehet.“[8]) Der Bau gelang in hohem Grade und machte den Meiſter Thomas Giuſti berühmt, ſo daß man ihn zu ähnlichen Zwecken nach Berlin und anderswo hin berief. Barthold Feind, der alle erſten Theater Europa's geſehen hatte, behauptet: von deutſchen Opernhäuſern iſt „das Leipziger wol das pauvreſte, das Hamburgiſche das weitläuffigſte, das Braunſchweigiſche das vollkommenſte, und das Hannoverſche das ſchöneſte.“[9]) Der Freigeiſt Abbé Telland ſah das Haus in ſeinem erſten Glanze, und ertheilt ihm wie dem ganzen Hofe zu Hannover das höchſte Lob: „Alles iſt in Hannover bei Hofe in gutem Zuſtande. Es iſt allda ein neues Theatrum mit ſchönen Logen vor Leute von allerhand Conditionen, und zahlet allda kein Menſch der in die Comödie geht, ſondern der Churfürſt thut alles auf ſeine Koſten, wie ſolches auch an anderen Höfen in Teutſchland gebräuchlich iſt, ſowohl denen Leuten in der Stadt, als denen bei Hofe ein Vergnügen zu machen. Das Opernhaus aber in dem Schloß wird von allen Reiſenden billig als eine Rarität beſehen, ſintemahl daſſelbe ſowohl der Malerei als der Einrichtung wegen das beſte von ganz Europa iſt. Der Hof iſt durchgehends ſehr polit und wird in Teutſchland ſelbſt wegen ſeiner Civilität und übrigen Wohlſtandes in allen Dingen vor den beſten gehalten. Es ſteht mir nicht zu, daß ich davon urtheile, wie man hier pfleget Fremde zu tractiren, doch die von hohen Stande ſein und ſonſten Figur machen, ladet man gemeiniglich zur Churfürſtlichen Tafel, da ſie dann in Verwunderung gebracht werden, wie man ſo fein und ungezwungen hier umzugehen weiß, und wie man ihnen allda alle Freiheit zuläßt, derer ſich doch niemand zu mißbrauchen erkühnen wird. Zu gewöhnlicher Hofzeit geht jedermann von Zagen dahin, ohne den geringſten Zwang, und wenn ſie nur anders wiſſen, was zwiſchen Leuten und zwiſchen gewiſſen Dingen vor ein Unterſchied zu machen ſei, ſo können ſie von allerhand Sachen auch mit

8) Der Hannoverſche Hof unter dem Kurfürſten Georg August und der Kurfürſtin Sophie. Von G. G. von Malortie, Dr. phil., Königl. Hannov. Hof-Marſchall. Hannover 1847. S. 159.

9) Deutſche Gedichte S. 89.

der Churfürstin selbst reden. Die Damen sind vollkommen wohl erzogen, höflich und meistentheils schön von Gestalt.“[19]) Dieses Wohlverhalten, diese Ungezwungenheit und bürgerliche Einfachheit war das Werk der herrlichen Churfürstin Sophie. Der Fürst liebte die Pracht, führte französisches Hofceremoniell ein und versteckte, wie alle andern auch, seinen thatlustigen Kopf unter der Ludwigsperrücke. Er hat viel Glück gehabt; sein größtes Glück war eine Gemahlin, die die fremden Formen mit deutschem Gehalte zu erfüllen wußte und auch bei genauester Beobachtung der französischen Wissenschaft des Hofhalts noch immer für Leibnitz einen Sessel übrig hatte. Der beschränkte Zweck erklärt hinreichend, warum Hannover bei den herrlichsten Mitteln nur eine geringe Zahl von Opern und außer der Carnevalszeit und in dem Sommertheater zu Herrenhausen nur spärliche Aufführungen veranlaßte. Fast von sämmtlichen Stücken war Abate Steffani der Componist und Abate Ortensio Mauro der Dichter. Als das Theater seine ursprüngliche Bestimmung erfüllt hatte, gab niemand mehr darauf; seit 1698, wo Ernst August starb, brannten die kostbaren venetianischen Lampen nur hin und wieder bei Bällen und Maskeraden. Leibnitz konnte diese possierlichen Opern-Ungeheuer nie mit ernstem Gesichte ansehen, die Churfürstin Sophie, seine geistreiche Freundin, dachte nicht anders, war überdies in den Sechzigen, und die ihnen sehr vertrauten Italiener besaßen Lebensart genug, ihre eigenen Erzeugnisse mit durchzuziehen, wenn es sein mußte. Wir sehen hier eine Gesellschaft, die klügste vielleicht die damals in Deutschland zu finden war, das, was man anderer Orten mit saurem Ernst anfaßte, nur als heiteren Scherz betreiben. Aber ein so vortheilhaftes Zeugniß das auch für ihren reineren Geschmack ablegt, konnte es doch der Entwicklung der Oper wenig Gewinn bringen. Von allen groß angelegten Theatern hat daher das hannöversche die kürzeste Geschichte, es fängt mit Ortensio Mauro und Agostino Steffani an und hört mit Ortensio Mauro und Agostino Steffani wieder auf. Steffani's Opern und die Leistungen dieser Singbühne beschreiben, ist also ziemlich dasselbe. Daß ich in dem Re-

19) v. Malortie, der Hannoversche Hof unter dem Kurfürsten Ernst August S. 11.

perleite von etwa zwanzig Jahren auch die wenigen Stücke mit aufzähle, an denen unsere Italiener nicht betheiligt waren, geschieht hauptsächlich, um guten Freunden in dieser Stadt zu willfahren, die durchaus die alte Operngeschichte vollständig haben wollten; ich vermuthe auch, es werde niemand sobald desselben Weges wieder kommen und die verschiedenen Quellen, aus denen ich meine Nachrichten zog, zur Hand nehmen. Uebrigens ist der Bericht dadurch kaum um eine halbe Seite verlängert. Steffani's Opern sind hier nach der Zeitfolge eingedruckt und mit * bezeichnet.

1. OPERA von denen Übergroßen Tapfern Helden-Thaten CIMONS von ATHEN. 1674. Das in Zelle bei Schwentzmann gedruckte Buch ist halb Abbildung halb Beschreibung des prachtvollen Feuerwerks, das die Hauptsache dabei war. Man nannte sie auch die „Feuerwerks-Opera."

2. L'Alessio. 1679. Von Ortensio Mauro. Der Componist ist unbekannt. Es findet sich nur ein Textbuch aus dem Jahre 1681, ein handschriftliches Blatt weist sie aber in die frühere Zeit. Es ist eine Umarbeitung des Textes, den Cesarini für Rolli dichtete.

3. L'Helena rapita da Paride. Drama per musica da rappresentarsi nel Theatro d'Hannover l'anno 1681. Wahrscheinlich das Stück, welches 1677 in Venedig gegeben wurde. Der dortige Musikus Antonio Sarterio, dem Ernst August den Titel eines braunschweigischen Capellmeisters verlieh (Le Glorie della poesia e della musica p. 85 und 259), wird die Musik beigetragen haben.

*4. Henrico Leone, dramma da recitarsi per l'anno MDCLXXXIX nel nuovo Theatro d'Hannover. Heinrich der Löwe, vorgestellt in einer Opera auf dem neuen Theatro zu Hannover, im Jahr 1689. Von Steffani und Ortedio. Das Textbuch ist in drei Sprachen, französischen und teutschen Columnen neben einer jeden Scene. Mit vielem vaterländischen Gepränge wurde das in anderthalb Jahren erbaute Theater eröffnet. Das Stück machte so viel von sich reden, daß ein Braunschweiger sich veranlaßt sah, schon vor der Aufführung zwei Bogen darüber in den Druck zu geben: „Kurtzer Bericht und Inhalt der Historie von Hertzog Henrich dem Löwen, und der Opera worin er wird vorgestellet zu Hannover, Anno 1689". (Bibl. zu Wolfenbüttel.) In Hamburg kam das Stück als „Hertzog Heinrich der Löwe" 1696, von Keiser übersetzt, mit Steffani's Musik zur Aufführung und erlangte eine große Berühmtheit, besonders auch wegen der Decorationen. Die Oper wurde darauf 1697 in Braunschweig gegeben, wie Gottsched (Nöthiger Vorrath zur Geschichte der teutschen dramatischen Dichtkunst. Leipzig 1757. I. 265) sagt; ich sah nur einen Text von 1699. Nach der galt Keiser's Bearbeitung, Gottsched hält ihn deßhalb für den Verfasser.

*5. La lotta d'Hercole con Acheloo. 1689. Von Steffani; muthmaaßlich von Ortenſie gedichtet. Eine Abſchrift der Partitur aus demſelben Jahr befindet ſich in der Berliner Bibl., eine andere in Thibaut's Sammlung zu Heidelberg.

*6. La superbia d'Alessandro. Die Hoffart Alexanders, vorgeſtellet in einem Singſpiel auff dem großen Theatro zu Hannover, im Jahr 1690. Von Ortenſie und Steffani. Dieſe Oper wurde als „der hochmüthige Alexander" 1695 in Hamburg deutſch gegeben, ebenfalls nach Fiedler's Ueberſetzung. Es war das erſte Stück, welches hier von Steffani zur Aufführung kam. Die Braunſchweiger ſahen es erſt 1699.

*7. Orlando generoso. 1691. Von Steffani und Ortenſie. In Hamburg hieß die Oper „der großmüthige Roland" und kam auf obige Art im Januar 1696 auf die Bühne.

*8. Il zelo di leonato. 1691. Das handſchriftliche Verzeichniß nennt Ortenſie als Dichter, aber keinen Componiſten, was indeß mehr für als gegen Steffani ſpricht.

*9. Le rivali concordi. 1692. Von Ortenſie und Steffani. In Hamburg als „die vereinigten Mit-Buhler oder die ſiegende Atalanta" 1698 gegeben. Es iſt die Geſchichte vom kalydoniſchen Schwein. In demſelben Jahre 1692 dichtete Perſano für Braunſchweig auch eine Atalanta, aber die hannöveriſche iſt viel wüthender gehalten. Die Partitur befindet ſich handſchriftlich in der Berliner Bibliothek.

*10. La libertà contenta, die vergnügte Freyheit. 1693. Von Ortenſie gedichtet. Der Componiſt iſt in dem Verzeichniß wieder nicht genannt, aber die Hamburger geben 1697 die Oper als eine gepriefene Compoſition von Steffani; ſie hieß hier nach Fiedler's Ueberſetzung „der in ſeiner Freyheit vergnügte Alcibiades." Um 1700 war ſie auf der Braunſchweiger Meſſe.

*11. Der ſiegende Alcidoo. 1694? Unter dieſem Namen wurde 1696 in Hamburg ein Singſpiel aufgeführt, das nach Richey's Angabe von Ortenſie und Steffani gemacht iſt. Den Text fand ich nur in Richey's Sammlung hamb. Opernverſe (in der Bibl. zu Weimar, Band III, Nr. 72). Er iſt eine Erneuerung der oben als Nr. 2 aufgezählten Alceſte und wird jetzt von Steffani neu geſetzt ſein. Um das Jahr 1694 nicht ganz leer zu laſſen, ſetze ich die Arbeit in dieſen Zeitraum, der wegen der Scheidung des Kreuzherrn von ſeiner angeblich untreuen Gemahlin freilich nicht ſehr muſikaliſch war. Als eine dieſe neue Auflage konnte ſich das Textbuch leicht verlieren.

*12. I trionfi del fato o le glorie d'Enea. Drama da recitarsi nel Teatro electorale d'Hannover. 1695. Ortenſie wird genannt. Steffani's Antheil iſt wieder nur aus der hamburgiſchen Bearbeitung zu erſehen, wo Fiedler 1699 dem Stücke dieſen Titel gab: „Il triumfo del fato oder das mächtige Geſchick bei Lavinia und Dido."

*13. Boccanali. 1695. Von Ortenſe, und mit den Componiſten hat es muthmaaßlich dieſelbe Verwandtniß wie vorhin. Das Textbuch fand ich nur in der Bibliothek des hiſtoriſchen Vereins für Niederſachſen zu Hannover.

14. Reiſerde. 1696 zum Carneval, gleich allen übrigen. Text: Palmeri, Comes Palat. Hier haben wir alſo einen andern Dichter und ſicherlich auch einen andern Componiſten, da Steffani ſchon ſeit mehreren Monaten auf ſeinen Botſchaftsreiſen wichtigere Dinge zu thun hatte.

15. La costanza nelle selve, favola pastorale. 1697. Von Ortenſe. Musik von Mazza. Steffani ſtickte noch immer in der Politik.

Von dieſen 15 Stücken ſind 11 aus den Händen des Ortenſio Mauro hervorgegangen und mit Ausnahme des letzten alle von Steffani geſetzt. Der Abate Ortenſio wurde auch Händel's Dichter. Er kam ſchon 1679 an dieſen Hof und blieb dort bis zu ſeinem Tode 1714. Die Churfürſtin Sophie ſchenkte ihm ein großes Vertrauen. Von ſeiner Correſpondenz ſind zahlreiche Briefe und Billets vorhanden, darunter mehrere Handſchreiben von Leibniz; jetzt in der öffentl. Bibliothek zu Hannover. Von den Hofverhältniſſen wußte er ſtets die beſte Auskunft zu geben. Seine Briefe ertheilen Nachrichten über allerlei Ereigniſſe in den höchſten Kreiſen, politiſche wie familiäre, über das Befinden der Herrſchaften, über die Beſorgung fürſtlicher Aufträge oder Briefe, und dergleichen mehr. Er war Hofpoet, geheimer Secretär, Hofceremonienmeiſter und politiſcher Agent in einer Perſon, doch ohne in irgend eines dieſer Aemter feſt eingeſpannt oder dafür beſtallt zu ſein. Aemtern gegenüber war und blieb er der feingebildete Abate, der gewandte freie Hofmann, dem nur wegen ſeiner vielſeitigen Talente ſo verſchiedene Aufträge zuzufallen ſchienen. Durch Religion und Stand, noch mehr durch Bildung und Perſönlichkeit, durch künſtleriſche und politiſche Beſtrebungen hing er mit Steffani wie mit einem gleichgeartneten Bruder eng zuſammen; Politik und ein heller milder Geiſt, namentlich auch ihre polyhiſtoriſche Gelehrſamkeit, führte ſie zu Leibniz. Männer dieſer Art, die in jeden Sattel paßten und dem reicheren Perſonal großer Höfe außerdem noch durch feinere Bildung imponirten, mußten für das Haus Hannover ein wünſchenswerther Beſitz ſein und ihm ſeinen Uebergang vom Herzog- zum Churfürſten und bald darauf zum Königthum weſentlich erleichtern.

Bei der Beurtheilung der hannöverſchen Opern muß man den

geringen Ernſt, der darauf verwandt wurde, mit in Anſchlag brin-
gen. Der einzige Zweck war, es nach dem Geſchmack des Fürſten
einzurichten und in dieſer Hinſicht Venedig's Herrlichkeiten möglichſt
zu überbieten, was ohne große Uebertreibung nicht anging, da Ve-
nedig ſchon das Aeußerſte wagte. Auf den eigentlich menſchlichen
Inhalt geſehen, zeigen ſie dieſelbe troſtloſe Leere, die alle damaligen
Opernſpiele kennzeichnet, ſtehen an dramatiſcher Haltung aber noch
hinter den Texten Breſſand's und Poſtel's zurück. Es läßt ſich mit
Grund behaupten, daß hier die Verfaſſer beſſer waren als ihre Stücke,
aber auch begreifen, daß ihre ſonſtigen Verdienſte durch dieſe Werke
nicht den Zuwachs erhalten konnten, der ihrer Begabung entſprach.
Hier gingen alſo wieder Kräfte für die Oper verloren, und zwar
nicht, wie bei Dryden und Purcell, durch zwieſpältige Anſichten und
unvollkommne Geſangkunſt, ſondern bei hoher Meiſterſchaft in der
muſikaliſchen Poeſie und Vocalcompoſition lediglich durch Mangel an
Ernſt und Eifer. Es ſchien auf dieſer Kunſtgattung ein Bann zu
liegen, den der Einzelne nicht löſen konnte, und allerdings war es
ſo, daß erſt mit den beſſeren Zeiten und Sitten die wahre Beſſerung
kam. Aeußere Kennzeichen der wenigen Opern, die in Hannover
entſtanden, ſind die Zauberkünſte und die unerhörten Schauſtellun-
gen, die ohn Unterlaß arbeitenden Maſchinen und nie geſehene
Decorationen. Im raſenden und großmüthigen Roland beginnt die
Geſchichte in den Pyrenäen und hört in China wieder auf. Alle er-
heblichen Reiſen werden durch die Luft gemacht. Herzog Heinrich
und ſein Diener fahren in einem Schifflein auf dem ſturmbewegten
Mittelmeere, das Ungewitter wird immer ſtärker, Heinrich läßt ſich
in die Ochſenhaut nähen, das Schiff zerſplittert, er ſchwimmt auf
den Wogen; ein Greif, der über das Meer fliegt, nimmt ihn mit.
Dieſer Seeſturm wurde weit und breit berühmt, auch Schott in Ham-
burg that ſich etwas darauf zugute ihn „faſt surprenant“ herausge-
bracht zu haben. Noch verwickelter ſind die Ereigniſſe in dem Grei-
fenneſte. Der rieſige Vogel kommt mit Heinrich angeflogen, wirft
ihn den Jungen zum Fraße vor und geht wieder auf Raub aus. Der
Kreuzfahrer löst ſich aus der Haut und würgt die Jungen. Als ſich
ein Löwe einſtellt ſie zu freſſen, kommt der Greif zurück. Während
des Kampfes der beiden Thiere bricht Heinrich einen Baumaſt ab

und hilft den Vogel niederſchlagen. Für dieſe Gefälligkeit erzeigt ſich der Löwe freundlich, bringt ihm Wildpret und bleibt bei ihm. Das iſt nur der erſte Act. Und ſo geht es fort, auch in allen übrigen Stücken. Bewegung iſt allenthalben, freilich eine ſolche, die das eigentlich menſchliche Leben garnicht berührt. Dabei ſorgte man nach allgemein gültiger Operntaxis immer für ein vergnügtes Ende. In il trionfo del Lazio will es keineswegs das mächtige Geſchick, daß Tido ſich erſtechen muß, ſondern ſie freit den Jarbas, wie Aeneas die Lavinia, und wenn ſie nicht geſtorben ſind, leben ſie heute noch.

Die Muſik Steffani's, der geſtrne Einſchlag in dem Aufzug dieſes Singſpielgewebes, galt bei den Zeitgenoſſen für ein Meiſterſtück. In der Stellung welche er ſeinen Texten gegenüber einnahm, in der Behandlung die ſie von ihm empfingen, alſo in der Auffaſſung eines muſikaliſchen Gedichtes iſt er ſeinem großen Nachfolger weſentlich gleich. Wir begegnen hier einer ebenſo tiefen Idealität, nur die dramatiſche Gewalt iſt bedeutend geringer. Man lobte ſeine Werke auch faſt mit denſelben Ausdrücken, wie ſpäter die Händel'ſchen Opern. „Dieſes Schau-Spiel", ſagt der hamburgiſche und braunſchweigiſche Bearbeiter Fiedler in Wolfenbüttel, „wie ingleichen La Superbia d'Alessandro ſind vormahls auff den prächtigen Theatro zu Hannover mit ſo großen Vergnügen der Durchlauchtigſten Herrſchafft, als auch aller hohen Anweſenden auffgeführet worden, daß man ſich endlich erkühnet, ſie nunmehr in teutſcher Sprache vorzuſtellen. Es hat aber die unvergleichliche Musique, die zu beyden von einem der berühmteſten Virtuosen dieſer Zeit geſetzt worden, verurſacht, daß die gantze Version durchgehends nach ſelbiger eingerichtet, und ſo viel möglich, auch nicht die geringſte Expression übergangen iſt. Daher man gäntzlich der Hoffnung lebt, daß ſie auch hieſiges Orts nicht einen geringen Schein ihrer Vollkommenheit werde blicken laſſen." Und beim Alcibiades: „Es iſt dieſes Stück wegen der vortrefflichen Composition des Herrn Stephani unter die Italiäniſche Muſic geſetzt, daher Verſtändige es nicht übel deuten werden, daß die Worte gezwungen und der Styl bißweilen nicht zum beſten iſt." Ebenſo ſprach Feind beim Rinald. Aber die Geſchöpfe anderer Tonmeiſter behandelte man weckſs Verſüßung auf dem Gänſemarkte mit einer viel größeren Treuigkeit. Nicht die tief muſikaliſche Schönheit allein

hatte den bedeutenden Reſpect eingeflößt, günſtige Nebenumſtände kamen hinzu. Der feurige Gouſſer war es, der dieſe Opern dem hamburgiſchen Singſang, an deſſen Veredlung er mit Leib und Seele arbeitete, als Lehrbücher des wahren italieniſchen Geſanges anprieſ und ſie in einer ſo neuen Weiſe einzuüben wußte, daß das Bisherige dagegen in Schatten trat. Steffani ſelbſt war allgemein als einer der vollkommenſten Sänger ſeiner Zeit bekannt. Die gewandte, wirkſame und echt kunſtreiche Verwendung der gebundenen Schreibart mußte die deutſchen Contrapunktiſten nicht wenig überraſchen. Endlich wurde er gar noch eine hohe Staats- und Kirchenperſon. Einem Tonſetzer, in welchem ſich ſo ſeltene Gaben vereinigten, wagte niemand die größte Meiſterſchaft abzuſprechen.

Von ſeinen beiden Opern, welche allein in Partitur erhalten ſind, iſt die eine 1689, die andere 1692 aufgeführt. Sie müſſen alſo bald nach einander entſtanden ſein, und doch iſt das letztere Werk um ſo viel reifer, daß ich es trotz der nicht datirten Abſchrift und bevor ich das Textbuch aufgefunden hatte deutlich als eine ſpätere Arbeit erkannte. War dem Steffani eine Oper auch nichts weiter, als die Veranlaſſung zu einer Reihe von Geſangſtücken, ſo ſieht man doch den lebendigen muſikaliſchen Eifer, mit dem er damals ſeinem Werke oblag, und ſein Fortſchritt war in den paar Jahren um 1690, wenn wir Purcell's Arbeiten mit hinzu nehmen, der Fortſchritt der Zeit. Manches alterthümlich Steife im Recitativ wie in der Melodiebildung, das ihm 1689 noch anklebte, hat er in der Atalante ſchon aufgegeben; doch bleibt ſein Recitativ vorherrſchend diatoniſch, bewegt ſich meiſtentheils in den Grenzen einer einzigen Tonart, behält das Umſtändliche im Ausdruck, die Zwiſchengänge, die arioſen Schlußſätze und ſonſtige zuerſt von Scarlatti aufgegebene Dinge bei, iſt alſo bei aller geſangreichen Haltung für die einfache muſikaliſche Rede weniger geeignet. Um noch deutlicher überſehen zu können, welchen Platz Steffani in der Geſchichte der Oper einnimmt, muß man die poetiſche und muſikaliſche Form ſeiner Arien mit in Betracht ziehen. Die Arie mit da Capo war ſchon ſeit der Mitte des Jahrhunderts da, auch von den meiſten italieniſchen Tonkünſtlern bald wie ein Liebling behandelt; in der obigen dritten Oper aus dem Jahre 1681 ſind unter 60 Arien gegen 40 auf dieſe Weiſe componirt. Ordinäre

und Steffani betraten in der Oper nicht ſo den breiten Pfad der Entwicklung, wie der es muß, der einen großen Einfluß gewinnen will, ſondern bogen etwas zur Seite. Namentlich in ihren erſten Opern machten ſie von der neuen Form der Arie nur einen ſpärlichen Gebrauch, ſie behalfen ſich meiſtens mit kleinen vierzeiligen Liederchen, deren Strophen entweder durchcomponirt ſind, oder nach derſelben Melodie abgeſungen werden. Obwohl nun auch bei ihnen die Rundſtrophe mit jedem Jahre mehr Raum gewinnt (von den 70 Arien im Roland haben ſchon 30 dieſe Form), erſtreckt ſie ſich doch höchſtens über die Hälfte. Mit den nächſtfolgenden Opern verglichen, gewinnen die Texte und Geſänge aus Hannover eine ganz eigenartige Beſonderheit. Steffani ſteht in der Operngeſchichte nicht neben, ſondern unmittelbar vor Scarlatti und Keiſer, und wird im Dramatiſchen von ihnen überholt. Hieraus erklärt ſich alles weitere. In der Oper hat Händel nichts von Steffani lernen oder annehmen können. Steffani's prachtvolle Geſangſtücke verlieren wenig oder nichts, wenn man ſie aus dem Ganzen des Singſpiels herauslöst. Bei einem Componiſten von originaler Begabung für das muſikaliſche Drama iſt es anders.

Steffani's Behandlung der Inſtrumente bietet wenig Eigenthümliches dar. Weder erweiterte er den Kreis des Gebräuchlichen, noch machte er von dem Vorhandenen eine auffallend neue Anwendung. Seine Singſtücke haben aber durch die Begleitung immer diejenige Tonfärbung erhalten, die man auf den erſten Blick als richtig erkennt. Die Ouverturen, oder Symphonien nach ſeiner Bezeichnung, zeigen eine auffallende Aehnlichkeit mit den Händel'ſchen. Der ruhige Anfang, der bewegtere Mittelheil, der Tonwechſel, die Melodiebildung, die ganze Fortbewegung — alles das iſt bei Händel wohl breiter, ſeuriger, mit reicherer Phantaſie geſchaffen, aber im Weſen nicht anders, nur manches Altfränkiſche hat er vollſtändig abgeworfen. Die Verwandtſchaft wird noch erſichtlicher, wenn man z. B. die Ouverturen von Bononcini und Keiſer dagegen hält, ſie erklärt ſich aber ſehr einfach. In Hannover war die Inſtrumentalmuſik völlig franzöſiſch, die beſten Muſter waren aus Frankreich. Steffani ging auf ihre Muſter williger ein, als die meiſten ſeiner Landsleute, ohne indeß eine ſo fruchtbare Verſchmelzung der

beiden Style hervorzubringen, wie sie schon Mattheson an Händel's Rinald-Ouvertüre bemerkte. Wer Steffani's eigenste Art zu instrumentiren kennen lernen will, muß sein großes Stabat Mater untersuchen.

Noch sah ich in der Berliner Bibliothek die Partitur der Oper »Tassilone«, die von dem Abschreiber oder dem früheren Besitzer als Steffani's Composition bezeichnet ist. Es ist sein Styl, doch habe ich ein Textbuch oder Ort und Zeit der Aufführung nirgends finden können. Daß Ortensio Mauro um 1700, als die Opern in Hannover feierten, für Berlin einige Texte schrieb, ist bekannt geworden.[11]) Vielleicht gab auch Steffani eine Beisteuer für das von einer Prinzessin aus Hannover, der Königin Sophie, so eifrig gepflegte Singspiel. Von den Instrumenten wird in Tassilone ein ziemlich reicher Gebrauch gemacht, auch die Coloraturen sind zahlreicher als in den vorbenannten Stücken.

Diese Bemerkungen treffen Steffani's Opern als Gesammtwerke, aber man würde die größte Ungerechtigkeit begehen, wenn man ihren Hauptvorzug verschweigen wollte. Wer seine Zeitgenossen gefragt hätte, was denn seine gepriesenen Opern Eigenthümliches darböten, der würde allgemein zur Antwort bekommen haben: die kunstreichen Duette. Die Setzweise derselben lernte er aus den Cantaten, wo sie durch Carissimi, Cesti und Stradella schon einen ansehnlichen Grad von Vollkommenheit erlangt hatten. Als er sie in verjüngter Gestalt in die Oper einführte, verdrängte er dadurch sehr rasch die schalen Zwiegesänge. Hierauf beruht sein wahres Verdienst für das musikalische Drama, das auch allgemein anerkannt wurde und allgemein zur Wirkung kam, auf der Bühne und in den Capellen wie in der Kirche, in Italien wie in Deutschland. Reinhard Keiser in Hamburg lauerte ihm emsig die Effecte ab und richtete seine Sätze für zwei Singstimmen danach ein, soweit seine geringere Gewandtheit im Contrapunkt es zuließ, ging aber im Dramatischen mit Glück einen Schritt weiter. Canonische Duette kamen durch Steffani in die Mode, wurden freilich nach einigen Jahren von andern Mode-

11) L. Schneider, Geschichte der Oper und des Opernhauses in Berlin S. 5. u. 11.

waaren wieder verdrängt, doch eben durch die beſten nachfolgenden Meiſter als Muſter ihrer Art aufrecht erhalten.

Steffani's meiſte Duette entſtanden außer der Oper, unabhängig von einander. Man nannte ſie daher auch Kammerduette, lyriſche Geſänge für zwei Stimmen und Baß, die ohne Beziehung auf ein größeres Ganzes eine gewiſſe, meiſtentheils erotiſche Stimmung in ſich zum Abſchluß bringen. Dies war das Gebiet, auf welches den Dichter wie den Tonſetzer Neigung und Begabung hinführte. Was Steffani hier leiſtete, hat ihn unſterblich gemacht. Seine Duette, die das Gepräge vollendeter Kunſt tragen, können garnicht zu hoch geprieſen werden und dürften erſt mit der Muſik ſelbſt untergehen. Freilich wer in Deutſchland danach ſucht, muß wirklich denken, ſie ſeien ſchon untergegangen. So dachte auch Gerber und ſagte ganz ohne Arg: einige Opernarien ſind von ihm geſtochen (in Amſterdam bei Etienne Roger), aber „ſeine zu ſeiner Zeit ſo berühmten Duette" haben ſich wohl „in den Sammlungen der Liebhaber nach und nach verlohren."[12]) Es war mir nicht möglich, mehr als ein Dutzend dieſer köſtlichen Gebilde aufzufinden, die Stücke in den Opern mitgerechnet, ſo daß ich ſchon beſchloß, es zu machen wie die Andern und das zuſammen zu ſchreiben, was darüber in alten Büchern Löbliches aufgezeichnet ſteht. Aber in London traf ich über hundert 'n zwei Exemplaren: die Originale ſo wie ſie für die Prinzeſſin Sophie und die Königin Karoline geſchrieben wurden im Buckingham Palaſt, ſaubere Abſchriften im Britiſh Muſeum aus der Sammlung von Hawkins[13]) und Anderen.

Eine große Zahl dieſer Dichtungen dürfen wir Ortenſio Mauro

12) Lexicon II, 569.

13) Einer dieſer Bände »Duetts for treble and contralto, comp. by A. Steffani, *Add. Mss.* 1310« hat eine gedruckte biographiſche Einlage von demſelben Format, Quergnart. »Memoirs of the life of the Author.« Dies iſt die kleine Biographie, in welcher Steffani's »character is elegantly sketched by a lover of his Art and friend to his memory . . . consisting indeed of a very few pages, but sufficient to do him great honour«, wie Mainwaring p. 69—70 ſagt, der Einzige, von dem dieſe Memoirs angeführt werden. Eine Vergleichung ergiebt, daß ſie von Hawkins verfaßt und ſpäter nur wenig umgearbeitet in ſeine Geſchichte der Muſik aufgenommen ſind. Sie müſſen vor 1752 gedruckt ſein, weil Dr. Pepuſch noch zu den Lebenden gezählt wird.

zuſchreiben. Außer ihm ſind noch daran betheiligt: Marcheſe d'Ariberti, Signor Averara, Abate Carlo Conti, Profeſſor, Graf Francesco Palmieri, und Abate Aleſſandro Guidi, deſſen Canzonen zu ſeiner Zeit ſehr bewundert und wiederholt gedruckt wurden; vielleicht noch Andere. Ortenſio hat, ſoviel ich weiß, ſeine Gedichte niemals in den Druck gegeben. Man denke nicht gering von dieſen Texten aus denen Steffani ſeine Duette baute, denn es iſt wahrlich eine Kunſt, eine gewiſſe leidenſchaftliche Gemüthsbewegung ſo knapp und ſo geſchickt in Worte zu faſſen, daß die Muſik ſich derſelben bemächtigen und alles wirkungsreicher und ſchöner ausbreiten kann.

Steffani's Duette haben eine Mannigfaltigkeit und ein volles friſches Leben, wie es allen Kunſtwerken eigen iſt, die mehr dem Genie verdanken, als der Nachahmung anderer Meiſter. Die Formen ſind breit, die Gedanken groß, mitunter erhaben. Alle Quellen der Erfindung treten mit allen Hülfsquellen des muſikaliſchen Wiſſens zuſammen, und dieſe bezaubernden Liebesgeſänge, die den ganzen Umkreis menſchlicher Empfindungen beſchreiben, ſind das Ergebniß davon. In einem ſo eng begrenzten Gebiete lag es nahe, ſich zu erſchöpfen, auf Manier und Spielerei zu verfallen, ſich in eine falſche Empfindſamkeit hineinzubohren. Aber an dieſen Abwegen kommt der liebenswürdige Tonſetzer ohne Angſtſchweiß vorüber, ſein Satz iſt niemals Formenſpielerei, oder ſeine leidenſchaftliche Sprache krankhafte Unnatur. Wer ſich des Anblicks muſikaliſcher Geſundheit bei kleinen Gebilden erfreuen will, der muß ſich zu dieſen Tonſätzen hinwenden. Daß Händel geſund war und Geſundes zu Tage förderte, iſt eine Wahrheit, die man nur ausſprechen kann auf die Gefahr hin, einen Gemeinplatz zu ſagen, denn eine ſolche Größe iſt wenigſtens über das Krankhafte hinweg; aber bemerken wir daſſelbe auch bei einem kleineren Meiſter, ſo dürfen wir uns dieſer Wahrnehmung hoch freuen und überzeugt ſein, daß er ſich in ſeinem wahren Elemente befindet. Solches iſt der Fall bei Steffani wenn er Duette macht. Er trifft jeden Ton und jede Stimmung. Ich behaupte, daß er fähig war alles zu ſagen was ſich überhaupt mit dem zweiſtimmigen Vocalſatze ſagen läßt, und daß er die Hauptſachen auch wirklich geſagt hat. Er nimmt hier ganz die Stellung ein, welche Haydn bei dem Quartett einnimmt. Beide zeigen uns die Kunſtgattung in voller Weite und

Freiheit, und denken wir bei Haydn's Quartetten nicht an Soloſpiel oder groſse Symphonien, ſo vergeſſen wir bei Steffani's Duetten, daß es auch noch ein- oder drei-, vier- und mehrſtimmige Geſänge giebt.

An Umfang ſind ſie gröſser als das was Steffani verſtand, aber nicht kleiner, oft nur gedrungener und beſcheidener, als das was ihm folgte. Er behielt die melodiöſe Haltung bei, die den bisherigen Zwiegeſängen eigen war und die ein ſo wenig vollſtimmiger Satz haben muß, aber verfeinerte und verſchönerte die Melodie in jeder Hinſicht ſehr bedeutend. Die Modulation wurde viel wechſelreicher, lebendiger. Alle Künſte des Contrapunkts kommen in dieſen zweiſtimmigen Sätzen zur Anwendung, während man bis dahin eine ſo ſtreng geſchloſſene Form weder für möglich noch für heilſam hielt. Haben ſeine Duette eine Eigenthümlichkeit, ſo iſt es eben dieſe, daß man in ihnen die ganze Kunſt wieder findet, natürlich nach den Geſetzen dieſer beſonderen Gattung verwandt. „So giebt vielleicht keine correcter gebaute Compoſitionen, keine Fugen deren Subjecte gefälliger, keine Antworten und Imitationen die kunſtvoller wären, als die Duette von Steffani.“[14]) „Dieſe welſchen Duette“, ſagt Mattheſon, „erfordern weit mehr Künſte und Nachſinnen, als ein ganzer Chor von 8 und mehr Stimmen. Es muß hier allezeit ein fugirendes und nachahmendes Weſen, mit Bindungen, Rückungen und geſchickten Auflöſungen anzutreffen ſeyn; ohne daß der Harmonie darunter etwas merkliches abgehe. Kurtze Nachahmungen, wettſtreitende Rückungen und ungezwungene Bindungen zieren dergleichen Duette vor allen andern Dingen. Steffani war hierin unvergleichlich. Ich habe ſelbſt Sachen von ihm in dieſer Schreib-Art auf der Schaubühne geſungen, die wol eine Kirche verdienten. Wer es ihm nachthun kan, darff es für keine Schande halten. Aber es gehören Kunſtverſtändige Zuhörer dazu.“[15]) Das Duett, ſagt er an einer andern Stelle, „iſt zwar auch eine Arie; aber ganz andern Schlages, als die Solos: denn ſie ſuchet, nebſt einer angenehmen Melodie, auf ein fugirtes oder concertirendes und ſonderbar-harmoniöſes Weſen. Dazu nun

14) Burney, History III, 535.
15) Vollk. Capellmeiſter S. 345 u. 349.

gehöret Kunſt und Arbeit. Das Duetto, oder die Arie mit zwo Sing-Stimmen wird entweder auf welſche, oder auf franzöſiſche Art eingerichtet. Die franzöſiſchen Airs à deux lieben den gleichen oder geraden Contrapunct vorzüglich, das iſt zu ſagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu gleicher Zeit ſinget, als die andre, und wobey entweder gar nichts, oder nur hie und da etwas weniges ungerades oder concertirendes, das hinter einander herſchleicht, anzutreffen iſt. Es laſſen ſich dergleichen Duo, abſonderlich in Kirchen, wol hören: ſie ſind vornehmlich andächtig und begreiflich. Der welſchen Art gehet nun zwar bey ihren Duetten viel an den erwehnten guten Eigenſchafften der Andacht und Deutlichkeit, durch das fugirte, gekünſtelte und in einander geflochtene Weſen ab; ſie erfordern aber einen ganzen Mann, und ſind ſowol in der Kammer, als Kirche (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf den Schau-Platz) den muſicaliſch-gelehrten Ohren eine groſſe Luſt, wenn ſich fertige, ſattelfeſte Sänger dazu finden laſſen: woran es uns anitzo weniger, als an ſolcher Arbeit ſelbſt, mangelt. Beſagter Steffani hat ſich in dieſer Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervor gethan, und verdienet bis dieſe Stunde ein Muſter zu ſeyn. Denn ſolche Sachen veralten nicht leicht." [16])

Zwiegeſänge von dem Schlage, die Mattheſon franzöſiſche nennt und die wenig mehr ſind, als Nachahmung der kunſtloſen Weiſe, in welcher die Volkslieder abgeſungen werden, haben mit der Kunſt des Duettes wenig gemein. Ein Sänger, der von einem zweiten in zuſtimmenden Intervallen begleitet wird, macht mit dieſem vereint eine zweiſtimmige Harmonie, aber noch keinen zweiſtimmigen Satz; wie der Vortrag jedes Volksliedes beweiſt, bezweckt ein ſolcher Geſang nichts, als eine naturgemäße, naturcinfache Verſtärkung der Melodie. Aber bei einem Kunſtſatze muß jede Stimme für ſich ſtehen und nicht bloß eine techniſch-muſikaliſche, ſondern auch eine poetiſche oder geiſtige Selbſtändigkeit haben. Blickt man auf die componirten Texte, die meiſtens nichts als einfache Lyrik ſind, oft in der erſten Perſon reden und zu ihrer Illuſtration auf keinen Fall zwei muſikaliſche Perſonen, oder ebenſo gut acht als zwei, zu erfordern ſcheinen, ſo

16) Vollk. Capellmeiſter S. 215.

läßt ſich gegen das Kunſtduett ein gewiß ſehr populärer Vorwurf erheben. Warum bei ſolchen Worten die Mühe eines künſtlichen zweiſtimmigen Gewebes? kann es irgend einen andern Zweck haben, als den, auf Koſten der Dichtung muſikaliſche Künſte zu zeigen und im beſten Falle eine ſchöne Muſik zu machen? Dieſer Einwand iſt allerdings bedeutend genug, um tauſende von Kammerduetten zu vernichten. Auch Steffani hat ſolche Texte componirt, und ſehr viele. Es iſt ſogar augenſcheinlich, daß er für ſeine zweiſtimmigen Geſänge niemals beſonders nach einem dramatiſch-poetiſchen Anlaſſe geſucht hat. Der Einwand, iſt er allgemein richtig, muß auch auf ihn bezogen werden können. Nun beachte man ſein Verfahren. Eine Stimme ſingt vor, die zweite wiederholt dieſelbe Tonreihe, bei gleichen Stimmen, z. B. bei zwei Sopranen, im Einklange, bei ungleichen in der Octave. Mit dem zweiten Gedanken verlaſſen die Stimmen den Einklang und breiten ſich harmoniſch aus, ſie geben, techniſch geſagt, die canoniſche Nachahmung auf und wählen die freier fugirte. Hierbei entfaltet der Meiſter den ganzen Reichthum ſeiner Erfindung und ſeines Wiſſens. Bei jedem Tonwechſel, der in ein neues Gebiet führt, iſt immer wieder die anfängliche Art der Nachahmung da. So wächſt im eigentlichen Sinne der Satz für Zwei aus der Einheit, das Duett aus der Melodie hervor. Wir ſehen hier alſo den natürlichen Weg, wie zwei Sänger dieſelben Worte nicht bloß ergreifen können, ſondern mit Nothwendigkeit ergreifen müſſen. Der Inhalt des Gedichtes wird weder verſtellt noch verdunkelt. Der Liebende beklagt nach wie vor ſein Mißgeſchick, freut ſich ſeiner Feſſeln, ſchwimmt in den Thränenbächen, ſchilt auf Amor's Wankelmuth, wird im Wirbelwind der Leidenſchaften hin und her geworfen, oder findet Erhörung und iſt voll überfließender Freude, oder wendet beherzt aller Liebe den Rücken, und was die Liebe an Freuden und Leiden weiter ſpendet. Die einzige Aenderung iſt die, welche in der Sache ſelbſt liegt: das Gedicht iſt Muſik geworden. Für Dichtungen erhalten wir Tondichtungen. Auf ſolche Weiſe hat der Verfaſſer ſein Werk gerechtfertigt, auf ſolche Weiſe iſt der Geiſt der Poeſie in die Muſik eingegangen. Hier wirkte jene Kunſtweisheit, die dem Genie eignet, und die ſo innerlicher Natur iſt, daß ſie von den meiſten, ja von allen eigentlichen Nachahmern ebenſo wenig begriffen wird, als von denjenigen Beur-

theilern, die ſich ohne ſogenannte vernünftige d. h. äußerliche Anknüpfungspunkte in der Muſik nicht zurecht finden können.

In der Anlage dieſer hundert Tonſätze läßt ſich eine große Mannigfaltigkeit bemerken. Zwölf etwa haben nur einen Satz, man kann ſie alſo die kleinen Duette nennen. Unter dieſen ragen hervor das köſtliche Stück »Già tu parti«, und das andere »Son lontano« mit dem prächtigen Thema. »Più non amo« iſt ein einfaches Lied mit Auf- und Abgeſang.

Einige wenige Sätze haben die Form der Rundſtrophe, eigentliches oder uneigentliches da Capo, von denen »E perche non m'uccidate« der prachtvolle Anfang und »Troppo cruda è la mia sorte« die ſchwungreiche pathetiſche Haltung auszeichnet.

Zwölf andere, die man die großen Duette nennen muß, kennzeichnet nicht bloß ihre Länge, ſondern auch ihre von den übrigen abweichende Geſtaltung. Es ſind ausgeführte Geſangſcenen mit Soli und zum Theil auch mit Recitativen, die von den zweiſtimmigen Sätzen eingefaßt werden. Trotz dieſer Ausdehnung treten ſie nicht in das dramatiſche Gebiet der Cantate hinüber, ſondern betrachten das lyriſche Duettiren als Hauptſache. Einige dieſer Stücke ſind ſcherzhaften neckiſchen Inhalts, die Sänger haben mitunter zu verſchiedenen Worten wechſelweiſe dieſelbe Melodie, namentlich in dem langen ſchönen Satze »Su lerisci«, oder laſſen ſich durch verſchiedene Stimmungen in entgegengeſetzte Töne leiten, was »Chi dirà«, eins der längſten und bedeutendſten Duette, am beſten veranſchaulicht. In »Turbini tempestosi« hebt der Sopran das Stück mit einem Solo an, in »Aure voi che volate« der Baß. Meiſterhaft iſt das mit Arien verwebte »Dir che giovi«. Von den wenigen Sätzen, in denen Recitative erſcheinen, macht ſich der eine »Voi vene pentirete« durch eine breite ſchöne Melodie bemerklich. Daß ſich die eine Stimme von der andern losreißt und ſcheinbar ungebunden umher ſchweift, kommt z. B. in »Forma un mare il pianto mio« vor und hat große unerwartete Schönheiten im Gefolge. Dieſe Duette ſind ihrer Anlage nach ſehr verſtändlich, voll Abwechslung, zum Theil heiter und unterhaltend. Haben ſie einen Mangel, ſo iſt es der, daß die Soli mit den Zwiegeſängen nicht gleichen Schritt halten, weder ſo melodiös noch ſo kunſtreich ſind, ja mitunter den lebensvollen feurigen Duetten

gegenüber trocken und unbiegſam erſcheinen. Steffani beweiſt uns hier recht augenſcheinlich, worin er ſeine Stärke hatte, und deutet das Gebiet an, welches der nächſtfolgenden Zeit zu beſtellen übrig blieb.

Nicht dieſe großen Duette dürfen wir daher als ſeine größten Leiſtungen anſehen, ſondern diejenigen mittleren Umfanges, die ſchon durch ihre Zahl die Hauptgruppe bilden. Das ſind auch erſt die eigentlichen Kammerduette; ſie waren es ausſchließlich, die ſich Händel zum Vorbild nahm. Zwei davon ſind für die Prinzeſſin Sophia Dorothea geſetzt, nämlich »Che volete« von Graf Palmieri, und »Inquieto mio cor« von Abate Conti. Die Dame hat keinen ſchlechten Geſchmack gehabt, wenn dies ihre Lieblingsſtücke wurden, denn ſie gehören zu dem vollendetſten was aus Steffani's Feder hervorging, und zu einer Gattung, die flachen Muſikdilettanten noch nie zugeſagt hat. Ihre Muſikliebe vererbte ſich auf ihren Sohn Friedrich den Großen. Viele andere Sätze waren für andere Schönen des Hofes beſtimmt, die Namen muß man aus den erhaltenen Anfangsbuchſtaben errathen. Meiſterhaft ſind beſonders »Lungi dal idol mio«, »Occhi perche piangete« zweimal componirt, was öfter vorkommt, und beide Male ausgezeichnet, »Siete il più bizarro« mit dem originellen Thema, und viele andere. Bei mehreren fällt die nahe Verwandtſchaft mit Händel auf. Namentlich den erſten Satz in »Gelosia che vuoi« wäre man verſucht, wenn er namenlos umher liefe, als Händel's Eigenthum einzuziehen. »Questo fior« hat ganz ſeine breiten Melodien, »Quanto cara« ſeinen Contrapunkt, wobei Steffani aber manchmal, eben in der unſerm Händel eigenthümlichen Sprechweiſe, durch eine gewiſſe alterthümliche Steifheit etwas im Nachtheil iſt, während er ſonſt bei ſeinen Duetten alles das vor Händel voraus hat, was eine vollendete Geſangkunſt und eine ſo lange Erfahrung an die Hand geben.

Von den Zeitgenoſſen ſind dieſe Erzeugniſſe eines reinen Tongeiſtes, in denen ſich die Strenge des Canons mit der leichten Haltung einer freien Compoſition vermählt, durchaus nach Verdienſt geſchätzt; ſie haben auf die Kunſt des Satzes wie des Geſanges ihre volle Wirkung ausgeübt. Die Wirkung erſcheint nach den bisherigen Annahmen allerdings nicht ſo bedeutend, als ſie wirklich war, denn

die Geſchichtſchreiber haben Steffani's einflußreiche Thätigkeit zehn Jahre zu ſpät beginnen laſſen. Aber ſeine Duette wurden ſchon bewundert, als die Gebrüder Bononcini bei ihrem Vater noch die Elemente paukten, wovon Burney ſich leicht hätte überzeugen können. Auch Carlo Maria Clari hat ſeine Edelſteine nach Steffani's Muſter geſchliffen, was Burney doch begriffen haben ſollte. Clari iſt faſt in jeder Beziehung ein herrlicher Componiſt, aber ein epochemachender nicht in einer einzigen. Die großen Sänger der Zeit konnten Steffani nicht mehr ehren und kein beſſeres Zeugniß von ihren bewundernswerthen Fähigkeiten ablegen, als indem ſie ſeine Duette zu Solfeggien verwandten. Daß ſie von Senesino und Strada, den berühmten Sängern auf Händel's Bühne, ſehr oft als Morgenübungen geſungen wurden, hörte Burney von Frau Dr. Arne wiederholt erzählen.[17]) Die Sänger mußten in ihrer Kunſt wohl ſo hoch kommen, als ſie wirklich gekommen ſind, wenn ſie mit dergleichen den Tag anfingen. Unſere werden es ihnen nicht nachthun, und nur mit Zittern könnte man von einem Vortrage der jetzigen Berühmtheiten die Werthſchätzung, das Schickſal dieſer Kunſtwerke abhängig machen.

Mit der Zeit, als der geſangliche Theil der Kammermuſik ganz von der Oper verſchlungen wurde, gewann das dialogiſirte oder dramatiſche Duett immer mehr Boden. Nun wurde Francesco Durante, der aus den Cantaten ſeines Meiſters Scarlatti ſolche Stücke ſehr fein und geſchickt zu Stande brachte, der Mann des Tages. Das Duett erfuhr eine Wandlung, bekam einen anderen Leib und eine andere Seele, Kunſt und Sinn rückten eine Stufe tiefer. „Eine kleine Neben-Art welſcher Duetten, worin nur gefraget und geantwortet wird, wie in einem Geſpräche, will heut zu Tage faſt, zumahl auf den Opernbühnen, einigen Vorzug behaupten", ſchreibt Mattheſon um 1740.[18]) Weiterhin, wo er ſich eines Duettes von Keiſer erinnert, das ſeiner Zeit „das ganze Volkreiche Parterre" bewegte, drückt er ſich noch kräftiger aus: „Eine hievon gantz unterſchiedene Natur haben diejenigen Sing-Duetten, welche von kleinen Fragen und noch kleinern Antworten Geſprächs-Weiſe zuſammen geſetzet ſind. Dieſe

17) History III, 536.
18) Vollk. Capellmeiſter S. 216.

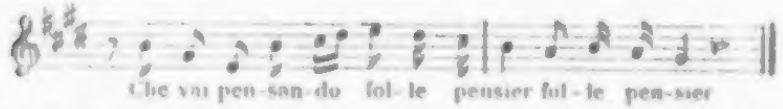
kommen bey unſern Zeiten häuffig in die Mode, laſſen ſich auch gar angenehm hören, und haben groſſe Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geſchähe. Die eine Stimme ſingt zum Exempel: Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So frägt die andre: Und was? u. In dieſer Art wird zwar weniger Kunſt erfordert, als zu jener; doch kömmt ſie dem Verſtande viel natürlicher vor. Und eben darum iſt mancher ſeichter Contrapunktiſt froh, wenn er mit ſeinen Duetten ſo leicht davon kommen kan."[19]) Unbedacht genug ſetzt Kieſewetter dieſe kleine Nebenart an die Stelle der Gattung, indem er Durante's Duette „über alle" erhebt und Steffani ſo im Haufen mitlaufen läßt.[20]) In dem dialogiſirten Duett, ſo ausſchweifend gebraucht als es zu Mattheſon's Zeit die neapolitaniſche Schule that, liegt etwas Verderbliches für die Kunſt, was man dem Kammerduett nicht nachſagen kann. Eine andere Abſchweifung, zu der die Oper ebenfalls verleitete, nämlich die Benutzung einer lärmenden Begleitung, iſt noch viel weniger werth und hat noch viel ſchädlicher gewirkt, wurde auch bald die Aushülfe aller ſchalen Köpfe. Mattheſon bemerkt etwas ärgerlich: „Ich achte dieſe Duetten-Art ohne Inſtrumenten, wenn ſie wol ausgeführet wird, für künſtlicher, als wenn man eine ſtarcke Begleitung dazuſetzt, wie es heutiges Tages ſehr gebräuchlich, und doch offt nur all' unisono, oder kaum dreiſtimmig iſt: weil bey jetzigen Umſtänden eine tüchtigere Melodie erfordert wird, und man deſto weniger Gelegenheit hat, verſtändige Zuhörer durch allerhand leere Zwiſchenſpiele aufzuziehen."[21]) Doch wird man zugeben müſſen, daß zwei Stimmen und ein Baß es im Theater nicht thun wollen, ſo wenig das auch die Stümper berechtigt, ihre ſeichten Gedanken in blinden Lärm zu hüllen. Händel machte nicht ohne Grund für die Bühne andere Zwiegeſänge, als für die Kammer. Und Steffani's Opern können ſchon deßhalb nur in einem ſehr unſchuldigen Sinne muſikaliſche Dramen genannt werden, weil ſie ihren Schwerpunkt in dem Duett haben; dieſes aber, ſo unendlich ſchwer in der Compoſition und an Werth wie Gold gewichtig, verdankt ihm allein mehr,

19) Vollk. Capellmeiſter S. 318.
20) Schickſale und Beſchaffenheit des weltl. Geſanges S. 59.
21) Vollk. Capellmeiſter S. 350.

als ſeinen Nachfolgern zuſammen. Weil aber leider das ganze Gebiet jetzigen Leſern fern liegt, kann ich mich nicht kürzer erklären, als durch den ſchon vorhin angezogenen Vergleich mit dem Streichquartett. Steffani iſt Haydn, Mozart's Antheil fällt größtentheils auf Clari, und Händel iſt Beethoven: beide, Händel und Beethoven, ſchließen ſich ihrem Meiſter genau an, beide ſind über das Verhältniß eines eigentlichen Schülers hinweg, und beide führt der höher ſtrebende Geiſt zuweilen in dieſer Form über dieſe Form hinaus, den einen zu chormäßigen, den andern zu ſymphoniſchen Anklängen. Es iſt auffallend genug, daß der Vergleich ſo ganz paßt und ſo völlig ebenbürtige Kunſtgattungen betrifft. Schon dieſes kann uns ohne Unterſuchung des Einzelnen die Ueberzeugung gewähren, daß ſich früher einmal die Vocalcompoſition in ähnlicher Weiſe von der kleinen zu der großen und größten Form naturgemäß ausbildete, wie ſpäter die inſtrumentale, oder mit andern Worten, daß es ganz analoge Bahnen ſind, die zwiſchen Steffani und Händel und zwiſchen Haydn und Beethoven zur Höhe führen.

In Steffani's Fußſtapfen trat Händel: weil aber ſein Fuß von Natur größer war, machte es ſich ganz von ſelbſt, daß auch ſeine Spuren etwas größer wurden. Wer den Verhalt muſikaliſch ausgedrückt ſehen will, der hat ihn hier. Steffani fängt ein Duett für Sopran und Baß ſo an:

Händel nimmt in ſeinem dritten hannöverſchen Satze, der auch für Sopran und Baß geſchrieben iſt, offenbar Rückſicht auf die Melodie; aber ſie bekommt bei ihm doppelte Länge und das Anſehen eines neuen Gedanken:



Bevor wir ſeinen Spuren weiter nachgehen, muß ich Steffani's ſonſtige Thaten und Schickſale kurz erzählen und dadurch das Lebensbild eines Mannes, der den Leſern vielleicht ſchon einige Theilnahme abgewann, vervollſtändigen.

Politiſche Dinge von höchſter Wichtigkeit zogen plötzlich ſeine Thätigkeit von der Singbühne ab. Das Haus Braunſchweig-Hannover hatte ſich in den Bedrängniſſen des deutſchen Reiches mannhaft und ſtark gezeigt. Ernſt Auguſt ſandte 5000 Mann Hülfsvölker gegen die Türken und 8000 gegen die Franzoſen; ſeine beiden älteſten Söhne Georg, ſpäter König von Großbritannien, und Friedrich Auguſt zogen mit in's Feld. Ueberhaupt dienten von ſeinen ſechs Söhnen vier dem Kaiſer, und drei von dieſen fanden in den Kriegen einen frühen Tod. Auf dem nächſten Reichstage eröffnete der Kaiſer den acht Churfürſten, er ſei geſonnen die neunte Chur zu errichten und ſie der jüngeren Linie Braunſchweig-Lüneburg wegen ihrer Verdienſte um das deutſche Reich zu verleihen. Die Sache machte Aufſehen. Im Allgemeinen fand man eine ſolche Belohnung nur gerecht, ließ ſie auch dem Herzog Ernſt Auguſt, da ſein älterer Bruder verzichtete, 1692 zukommen. Aber bei der Verwirrung, in der ſich die deutſchen Reichsangelegenheiten befanden, wurde die Einordnung des neuen Churfürſten mit jedem Jahre ſchwieriger. Es iſt unglaublich, wie man ſich zankte um alte Aemter, die gar keine Kraft, um ehrwürdige Titel, die keine Bedeutung mehr hatten. Der Hofhiſtoriograph Leibnitz ließ es ſich ſauer werden, die Gegner niederzuſchreiben; doch eine endliche Erledigung konnte man weniger von Vernunftgründen erwarten, als von einem Verfahren, welches den Einfluß der Widerſacher an den größeren Höfen unſchädlich machte. Als man im Jahre 1696 für einen ſolchen Zweck eine geeignete Perſönlichkeit ſuchte und das geſammte Hofperſonal prüfend durchging,

blieb man zuletzt bei dem Capellmeiſter ſtehen. Sowohl die Akademie der Wiſſenſchaften, wie Leibnitz genannt wurde, als auch ſonſtige vornehme Hofleute ließen dem Muſikus willig den Vorrang. Das muſikaliſche Amt war diesmal kein Anſtoß, vielleicht gar erwünſcht, ebenſo wie die Confeſſion. Man ſandte den Katholik Steffani an die katholiſchen Höfe, und ich vermuthe, man ſandte den Muſiker Steffani an den muſikaliſchen Enthuſiaſten Johann Wilhelm, Churfürſten von der Pfalz, der ſpäter, als Steffani für Hannover entbehrlich geworden war, ſich beeilte ihn zu ſeinem geheimen Rath zu machen. Der Erfolg der Geſandtſchaft lehrte, daß die Wahl nicht beſſer ſein konnte. Im deutſchen Staatsrecht, wo Steffani an Leibnitz den beſten Führer zur Hand hatte, war er bewandert wie in ſeinem Contrapunkt. Eine ruhige klare Rede ſtand ihm jederzeit zu Gebote. Befangenheit und voreilige Dreiſtigkeit waren ihm gleich fern. Ueberhaupt war ſein ganzes Weſen ſeinen Zwecken ſo gehorſam, daß er an Stand und Beruf ſtets nur das zu ſein ſchien, was ſeine Aufgabe erforderte. An den betreffenden Höfen wurde Steffani als Envoyé extraordinaire eingeführt; ein Titel, den auch Leibnitz für paſſend hielt. Einige Briefe, die ſie zu dieſer Zeit (1696) über politiſche Gegenſtände wechſelten, ſah ich in der Bibliothek zu Hannover. Von der Miſſion ſelbſt habe ich keine klare Vorſtellung, alſo auch kein Urtheil darüber. Daß das Ergebniß vielleicht über Erwarten befriedigend ausfiel, iſt nicht zu bezweifeln. Steffani wurde nun als ein bewährter Staatsmann angeſehen. Auch glänzende Belohnungen blieben nicht aus: Hannover erhöhte das Jahrgehalt, und der Papſt machte ihn ſogar zum Prälaten, indem er ihm das Bisthum Spiga im ſpaniſchen Weſtindien verlieh. Spiga iſt ein geiſtliches Gebiet in partibus infidelium, eins jener Bisthümer die der Papſt jederzeit verſchenken kann, weil er ſie niemals beſitzt. Einen ſo hohen geiſtlichen Titel bekam er angeblich dafür, daß er den Katholiken zu Hannover die Freiheit auswirkte, ihre Kirchengebräuche öffentlich begehen zu dürfen. Katholiken von Steffani's Gehalt und Milde waren es, auf die Leibnitz blickte, als er ſeine ſchönen Träume von der Vereinigung aller chriſtlichen Kirchen ausſpann.

Auch der Capellmeiſter blieb noch mehrere Jahre an ihm hängen, denn es war außer ihm niemand da, der ſchicklicherweiſe damit

betraut werden konnte, und er hatte die Muſik viel zu lieb, um ſolch ein Amt dem erſten beſten Muſikanten zu überlaſſen. Als aber Händel kam, legte er mit Freuden den Stab in deſſen Hände. Wir wollen ſeine ſonſtigen ſtaatsmänniſchen Verrichtungen nun auf ſich beruhen laſſen und uns wieder zu den muſikaliſchen zurück wenden.

Schon vor ſeiner Geſandtſchaft war er auch als muſikaliſcher Schriftſteller aufgetreten. Nach Hawkins hätte ihm ein Sendſchreiben von dem römiſchen Capellmeiſter Antimo Liberati »Lettera scritta dal Sig. Antimo Liberati in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, Roma 1685« dazu Veranlaſſung gegeben. Aus dem Buche ſelber geht aber hervor, daß es einer Geſellſchaft zu Hannover 1694 ſeine Entſtehung verdankt. Beides läßt ſich ſehr wohl vereinigen. Der Marcheſe A. G. hatte den viel beſprochenen Brief des Liberati ſicherlich auch geleſen, und weil er den Verfaſſer bei all' ſeiner contrapunktiſchen Wiſſenſchaft und Singekunſt darüber im Ungewiſſen bleiben ſah, ob die Gebilde der Muſik auf bloßer Einbildung beruhten, oder in Natur und Wiſſenſchaft begründet ſeien — dies dachte man ſich damals als Gegenſätze! —, ſo fragte er Steffani nach dem eigentlichen Verhalt. Seine tapfere Antwort: die Muſik ſei eine Wiſſenſchaft und habe ihre unumſtößlichen Fundamente in der Natur, auch in der des Menſchen, wurde weiter erörtert, und dieſes Geſpräch veranlaßte ein Schreiben des Marcheſe an Steffani, welches die Einwendungen in den Wunſch kleidete, Steffani's Gedanken ſchriftlich weiter entwickelt zu ſehen. Anſpruchlos und gefällig wie immer ſchrieb er hierauf einige Bogen zuſammen, die ihm den Titel eines muſikaliſchen Philoſophen einbrachten und, wie alles was er unternahm, für die Kunſt wohlthätig wirkten. Das Schriftchen heißt:

Quanta certezza habbia da suoi Principii la Musica et in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi. Amsterdam. MDCXCV. Risposta di D. A. Steffani Abbate di Lepsing Protonotario della San. Sede Apostolica. Ad una Lettera del S.r March.e A. G. In difesa d'una Proposizione sostenuta da lui in una Assemblea Hannovera Sett. 1694. 72 Seiten in 12.

Hinter dieſen Streitfragen, für die wir jetzt kaum noch ein Verſtändniß haben, lauerte die niedrige Anſicht, nach welcher die Muſik im

Weſen wie im Zwecke tief unter den übrigen Geiſtesthätigkeiten ſtand, die Anſicht, nach der Vater Händel in unzweifelhafter Uebereinſtimmung mit der Mehrzahl der Zeitgenoſſen das Genie ſeines Sohnes maaßregelte. Der kleine Händel war neun Jahr alt, als die Geiſtreichen zu Hannover Fragen dieſer Art abhandelten, und hatte ſchon die Fahrt nach Weiſſenfels und viele andere heiße Kämpfe um Dinge beſtanden, die Steffani hier im ruhigen Geſpräch verfocht. Viele ſchwächere Naturen unterlagen den Meinungen, die doch nur aus einer allgemeinen Verdummung entſprangen. In einer ſolchen Zeit war Steffani's Sendſchreiben ein Freibrief für die Kunſt, den die Jünger nur vorhalten durften, um den Bann proſaiſcher Vorurtheile zu brechen. So wirkte ſein Büchlein auf die Zeit, und ſo müſſen wir es auffaſſen. Für heutige Leſer hat es, die edle und weiſe Geſinnung abgerechnet, keinen bedeutenden Inhalt mehr. Die Muſik iſt dem Verfaſſer im Weſen und in den Wirkungen den andern Wiſſenſchaften gleichberechtigt. Die Kunſt als Kunſt zu faſſen, lag zu hoch; Jedermann war zufrieden geſtellt, wenn er ſie nur als Wiſſenſchaft anſehen durfte. Die Anſchauung einer ſchönen und freien Kunſt fehlte ihnen nicht, wohl aber der Begriff davon, und ſollten die alten Meiſter ihr Werk rechtfertigen, ſo mußten ſie es von der wiſſenſchaftlichen und von der nützlichen Seite zeigen. Wer lieſt nicht mit Freuden, wenn Heinrich Schütz, um ſeinen Churfürſten auch nur zu der beſcheidenſten Pflege der Tonkunſt aufzumuntern, „diejenige Profeſſion“ preiſt, „welche nicht minder, als die Sonne unter den ſieben Planeten, alſo auch unter den ſieben freyen Künſten in der Mitten helle glentzet und weit leuchtet“; wenn er ihn daran erinnert, wie oft ſie ihn bei der Regierungslaſt ſchon „in ſeinem Gemüthe erqviket“; eines wie großen Vorzugs der Fürſt ſich erfreue, daß es überhaupt in ſeiner Macht ſtehe, Capellen zu formiren und zu halten; wie er Gott dadurch nur diejenige Schuldigkeit erweiſe, welche noch alle gottſelige Potentaten vor und nach Chriſtus ihm willig gegeben? Aber als der zu Jahren gekommene Meiſter ſich einen Gnadenſold erbittet, da kann er den Beweis, daß er allerdings für den Staat ein nützlicher Diener geweſen, nicht beſſer führen, als indem er den wiſſenſchaftlichen Theil ſeiner Kunſt hervorhebt, das ſchwere mühſelige Studium, von dem die geheimen Räthe garnicht urtheilen konnten, wie ſchwer es

ſei, „aldieweil auff unſern teutſchen Univerſitäten ſolch studium nicht getrieben wirdt.“[22]) Steffani geht von Ariſtoteles aus und hält ſich auf dem altbekannten Pfade. Die Muſik iſt geordnet die Bewegungen des Gemüths zu erregen, zu ändern, zu reinigen, zu ſtillen und zwar, was der rechte Punkt iſt, durch Kraft der Harmonie (p. 9). Von der Muſik der Alten hören wir die alten Geſchichten, mitunter verliert er ſich in kirchenväterlichen Allegorienſchwulſt. Nirgends ſpricht er feiner und behutſamer, als bei der Abſchätzung der alten und neuen Muſik, bei einem Streitpunkte alſo, den Andere durch ihre voreilige unwiſſende Dreiſtigkeit eigentlich erſt verwirrt hatten. Ob dieſe Kunſt bei den Alten ein größeres Anſehen hatte, als bei uns, wiſſe er nicht zu entſcheiden, da er den Zuſtand der Muſik in der Gegenwart nicht ſo genau kenne: aber das wiſſe er, daß ſie bei den Alten in ganz vorzüglichen, der Nachahmung würdigen Ehren ſtand. Hieran ſchließt ſich ungezwungen ſein Wunſch, die Jugend möge angefriſcht werden, dieſe ſchöne Kunſt fein gründlich zu tractiren. Haben die zahlreichen heftigen Streitſchriften, gleichviel ob für die altgriechiſche oder für die neue Muſik eingenommen, jemals ſo unbefangen das wahre Gedeihen der Kunſt im Auge behalten und dafür ſo nachdrücklich ein Wort einlegen können? Zum Schluſſe faßt er denſelben Gedanken noch etwas allgemeiner. Wie hoch man anjetzt die Muſik halte, wiſſe er nicht, dieſes aber wiſſe er, daß, wenn ſie in einiger Hochachtung ſtehe, ſie es verdiene, wie man denn aus dem Geſagten und aus vielem, was noch hätte hinzugefügt werden können, leicht begreifen werde, daß die Muſik ſtudirt und erlernt zu werden würdig ſei. Freilich, ſetzt er ſchalkhaft beſcheiden hinzu, wer es nicht thue, der daure ihn, denn ſein Tractat werde ihm nicht viel helfen; aber „wollte Gott, daß irgend ein edler Geiſt zum Mitleiden bewegt würde, wenn er ſieht, wie dieſe ſchöne Wiſſenſchaft verachtet auf dem Wege zur Vergeſſenheit dahin trabt.“[23]) In welche Worte Steffani ſein

22) Briefe vom 7. März — 6/11, und vom 11. Jan. 1651. Im kön. Archiv zu Dresden.

23) »Piaccia a Dio, che qualche bello Spirito si muova à compassione di veder questa bella Scienza calcare a gran passi la strada dell' obblio«. p. 78. Stölzel war liebedienerisch genug, „völlig überzeugt“ zu ſein, „daß an Ew. Hoch-Edl. [Mattheſon] die Muſik dasjenige gefunden habe, was Steffani in

Verlangen nach einem Meister der Musik einkleidet, ist gleichgültig; aber das ist wichtig, daß er gleich Purcell von einem größeren Nachfolger die Erfüllung seiner Wünsche, die Vollendung seiner Bestrebungen erhoffte.

Einige Jahre nach dem Erscheinen wurde das Sendschreiben von Andreas Werckmeister in's Deutsche übertragen: „Sendschreiben, darinnen enthalten, wie große Gewißheit die Musik habe, aus ihren Principiis und Grundsätzen, in welchem Werthe und Würkungen sie bei den Alten gewesen. Mit Anmerkungen erläutert. Quedlinburg und Aschersleben, 1709. 8.“ Von dieser Uebersetzung stehen in auswärtigen Büchern sonderbare Angaben. Mattheson sagt: „Der gute Werckmeister hat das Traktätgen: Certezza della Musica, unter seinem Nahmen verteutschet in die Welt gebracht, auch hin und wieder einen kleinen Joh. Balhorn, ziemlich gegen des Herrn Steffani Meinung, ajutirt.“ Und über Buttstett's Citate aus Steffani bemerkt er: „Sonst läßt der Widerleger auch sein Discernement und seine Belesenheit sehr weit sehen, wenn er dem großen Steffani Worte zuschreibet, daran dieser Prælat sein Tage wohl nicht gedacht hat.“ Buttstett ließ gegen Mattheson's erstes Orchestre von 1713 eine Schrift ausgehen, in der er vergab, wieder den alten richtigen Weg beim Unterrichte, nämlich den Nutzen der Solmisation zu weisen. Mattheson nennt ihn deßhalb einen „Wegweiser“ und zwar einen verkehrten, wie er Werckmeister einen Johann Balhorn nennt, zeigt dabei auch wiederholt seine falschen Citate aus Steffani.[*]) Nun erzählt uns Hawkins in vollem Ernst und mit dem Anschein guter Gelehrsamkeit: A. Werckmeister, ein aufgeweckter Musikus und Organist, übersetzte das Sendschreiben 1709. Mattheson nennt in seinem Orchestre Seite 300 und 302 zwei Personen, nämlich Johann Balhorn und Weigweiser, als Verfasser von Bemerkungen über Steffani's Briefe; aber nach Mattheson's Erklärung war keiner von ihnen im Stande das Original zu lesen, aber bei der Ueber-

[*]) Sendschreiben gemeldter, und Mattheson sich so hoch gehaltener H. Steffani S. 247 ff.

31) Das vollständige Orchestre, oder deutliche gewisse Anweisung, 1713. 8. pp. 300

ſetzung das was der Autor im Text, von dem was der Ueberſetzer in ſeinen Anmerkungen geſagt hatte, unterſcheiden zu können.“[23]) Der kleine freie Raum vor dem Namen „Weigweiler“ ſoll andeuten, daß ihm der Vorname dieſes Herrn unbekannt geblieben ſei, und den kundigeren freie anheimstern ihn nachträglich beizuſchreiben. Eine ſolche Kenntnis unſerer Sprache kann uns bei einem ſolchen Schriftſteller nicht Wunder nehmen; mehr zu verwundern iſt, daß dieſer Materialienſammler bis auf den heutigen Tag in Ruhen ſeben und vor kurzem eine neue Auflage erleben konnte. Doch was iſt bei der Trägheit der ſpäteren „Forſcher“ am Ende noch zu verwundern! Aber was ſagt man zu dem Folgenden? Walther ſchilt mit: Werdmeiſter überſetzte das Büchlein und ließ es 1709 „in Ulm“ erſcheinen.[24]) Der gewiſſenhafte Pater Martini beruft ſich ausdrücklich auf den Walther, indem er erzählt: der Traktat wurde ins Deutſche überſetzt und hier abermal neu aufgelegt, e ristampato da otto volte.[25]) In Oeſterreich gedruckt heißt alſo auf Italieniſch in acht Auflagen gedruckt. Dieſe Nachricht war für Werner doch zu wichtig, als daß er ſie hätte übergehen ſollen, beſonders da ſie nicht einmal im Hauſino ſteht. Ich habe das Sendſchreiben niemals geleſen, ſchreibt er, aber Pater Martini (der es ebenfalls niemals geleſen hatte) nennt den Verfaſſer einen Völkerlehrer, und in Deutſchland bewunderte man ſein Büchlein ſo ſehr, daß es überſetzt wurde und reprinted eight several times.[26]) Es iſt allerdings in Deutſchland, und nur hier, nach Verlauf gröſſer, was auch hauptſächlich im Hinblick auf unſere Verhältniſſe geſchrieben. Eine zweite, nach dem Original berichtigte und den Irrtum Vollbers gänzlich hinwegräumende Auflage beſorgte Joh. Ferdin. Albrecht in Münchenſeim 1760. 4.

In ſeinen ſpäteren Lebensjahren konnte Stellani ſich wegen der veränderten Verhältniſſe weniger eifrig an der Politik beteiligen. Das Haus Hannover hatte alles erreicht vom Oberſtatthalterſchaft bis

[23]) Biedermann IX. 202.

[24]) Walther, Lexicon S. 1171.

[25]) Saggio di Continuazione II. 244. Text dieſer auch noch ſpäter Ausgaben, wie 1699 Ausg. 1695.

[26]) Biedermann III. 141. Auch Fischer (Hist. of ancient and modern philosophy) nennt Stellani einen Völkerlehrer (Teacher of nations) und Mosheim (Institutes of Ecclesiastical History) bezeichnet ihn als einen

auf den Thron des mächtigsten Volkes der Erde, und war dem Papst und dem Prätendenten gegenüber in eine Stellung gerathen, die für katholische Diener sehr peinlich sein mußte. Es schien, als ob nun bei Steffani diejenige Kunst, welche ihn unsterblich gemacht hat, wieder die Oberhand gewinnen wolle. Sein neu erwachter Eifer war für Deutschland fast ganz verloren, wurde aber für England so folgenreich, als ob er an Ort und Stelle gewesen wäre. Mehrere Jahre vor Händel hatte ein anderer Preuße, Christoph Pepusch, geboren in Berlin 1667, in London seinen bleibenden Wohnsitz genommen. Pepusch componirte mancherlei moderne Sachen, doch zog ihn seine Neigung vorzugsweise zu dem gelehrten und historischen Theile der Tonkunst, zu den Compositionen des 16. Jahrhunderts, zu einer Systematik der Schultegeln, zu Träumereien über griechische Musik. In diesen Jahren begann die musikalische Wanderung nach der reichen Insel; lebende Meister und die Werke der Vergangenheit schienen dort gleich eifrig eine neue Heimath zu suchen. Als die Fluth immer höher anschwoll, entwarf namentlich Pepusch einen Plan, um den Strom der Musik und Musikweise der Vorzeit in ein besonderes Bette zu leiten. So entstand die Akademie für alte Musik (Academy of antient Musick), schon 1710, in einem der merkwürdigsten Jahre für die englische Musikgeschichte, in dem der Heros der neuen Musik zu ihnen kam und der Kunst der alten Meister eine besondere Hütte erbaut wurde. Das Institut hat sich nicht ganz vor den Verirrungen bewahrt, in die antiquarische Gesellschaften so leicht gerathen, doch ist es der Kunst förderlich gewesen; durchweg hielten die Mitglieder auch Händel für einen achtbaren Meister, freilich nicht immer und nicht alle. Die berühmtesten Größen auf dem Festlande wurden nach und nach als Ehrenmitglieder eingeschrieben. Zu diesen gehörte auch Bischof Steffani, so in Wahrheit setzten sie ihn ebenan. Sein lieber Schüler Joh. Bolliard, von dem wir noch öfter sprechen werden, war unter den Gründern.[99]) Steffani bewies der Akademie die freund-

[99]) Hawkins, An Account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music, by a Member. London 1770. Ausführlicher handelt über Pepusch abgedruckt in den Memoirs, anecdotes, facts and opinions by Laetitia Matilda Hawkins. London 1824. 2 Voll. 8. 237.

höchſte Aufmerkſamkeit. Als ſie auf dem Feſtlande immer allgemeiner zur Anerkennung gelangte, gab ſie ſich eine Verfaſſung, die ihrem öffentlichen Anſehen mehr entſprach, und erwählte freiwillig den Biſchof lebenslänglich zu ihrem Präſidenten. Das geſchah 1724. Verſchiedene Rückſichten, Dankbarkeit für das ihnen bewieſene Wohlwollen ſowie für die muſikaliſchen Manuſcripte, und das Beſtreben die erſte muſikaliſche Autorität an ihrer Spitze zu haben, wieſen vereint auf den verehrungswürdigen ſechzigjährigen Greis hin. Er nahm die Wahl an und ſprach in einem ſehr ſchönen verbindlichen Schreiben der Akademie ſeinen Dank aus. Die muſikaliſchen Geſchenke nun, welche er der Geſellſchaft von Zeit zu Zeit überſandte, enthalten diejenigen ſeiner letzten Compoſitionen, mit denen er Urſache hatte zufrieden zu ſein. Man mußte aber den Zeitpunkt erwarten, wenn der Ueberſchrift zufolge ruhten ſie nicht von Steffani, ſondern von Gregorio Pitta her. Meinte der berühmte Mann die Verſtellung erröthet, was ſich vermuthen läßt, ſo räumte er dem Vorurtheil gegen eine zwiefache Perſönen, die muſikaliſche und die geheimnißliche, auf ſeine eigenen Vorrichtungen einen ſo großen Einfluß ein, daß ferner ſein Secretär Pitta den Namen dazu hergeben mußte und er alſo Mienen machte, die Erzeugniſſe ſeiner Harfe ſeiner Sackpfeife (piva) zuzuſchreiben. Mit der ihm eigenen Schalkheit wußte er dann bei Ueberſendung ſolcher Schätze an die Akademie die dritte Hand zu bilden, durch welche ein gewiſſer Pitta ſich erlaubt, wieder einige geringe Proben ſeines Talents vorzulegen. Auf dieſe Weiſe iſt das beſte ſeiner letzten Arbeiten ebenfalls erhalten.

Die Gründung der Akademie, die durchaus nicht von Meiſtern erſten Rangs ausging, hing doch mit Beſtrebungen großer Vorfahren der Gegenwart eng zuſammen. Man hielt die alte Muſik nicht für veraltet, ſondern für ein Muſter, dem nachzuſtreben jedem ernſten Manne zur Ehre gereiche. Die Motetten und Madrigale früherer Zeiten lebten kurz nach 1700 gleichſam wieder auf, hervorgerufen durch Fedeli gelungene Nachbildungen. Es entſtand ein lebendiges Wetteifern, den Alten nach- und wo möglich gleichzukommen. Außer Palestrina's Motetten bevorzugte man namentlich auch die Madrigale der fünf Eingeſtimmen, die Luca Marenzio († 1599) zur Vollendung brachte, als unübertreffliche Muſter. Wir werden im fol-

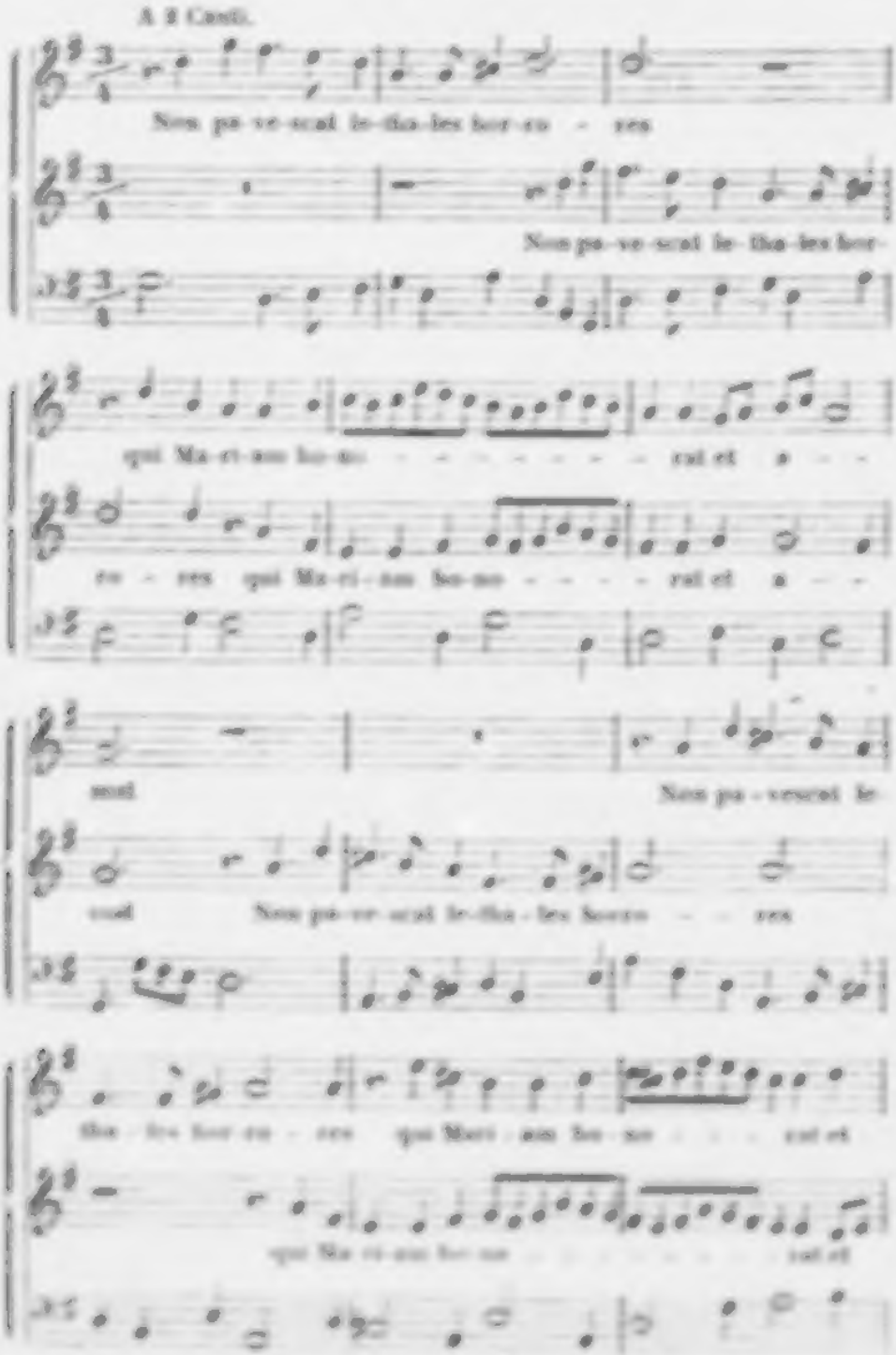
genden Bande eine luſtige Geſchichte hören, wie die Vorliebe der Akademie für ſolche Madrigale dem Gio. Bononcini zum Fallſtrick wurde. Man verſteht Händel's Zeit nur halb, wenn man dieſe ihre Neigung zu einer vergangenen Kunſtweiſe hin nicht in Betracht zieht. Was Steffani in lebhafter Betheiligung an ſolchen Bemühungen zu Stande brachte, davon habe ich vier Stücke wieder auffinden können.

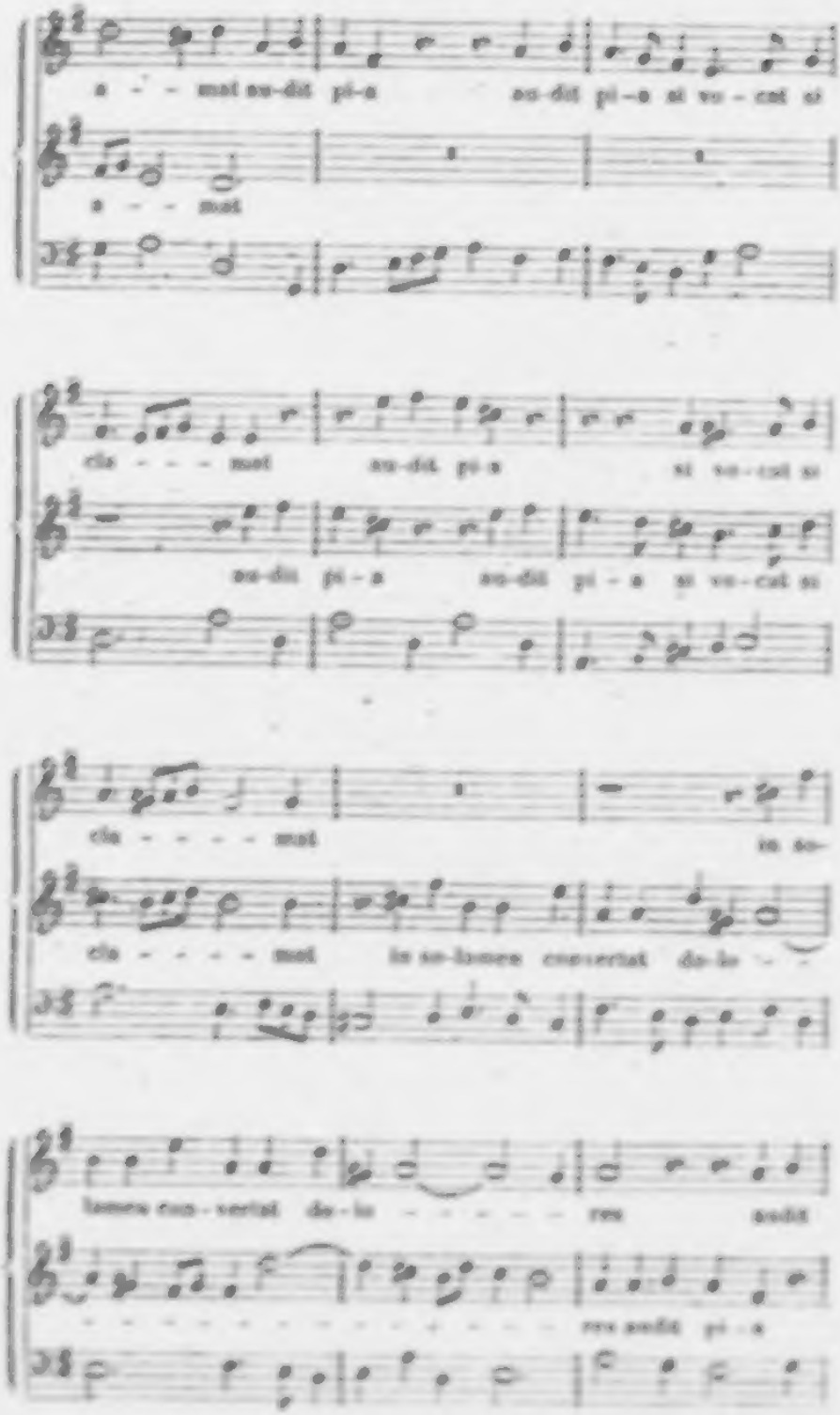
Das kleinſte iſt ein dreiſtimmiges Madrigal »Al *signor*«, auch als »La Spagnola« bezeichnet, was ſich auf die Melodie beziehen mag, denn der Text iſt italieniſch; eine ſehr feine, aus mehreren kleinen Nachahmungen zuſammen geflochtene Compoſition in Moll für Cantus, Alt und Tenor.

Größer und bedeutender iſt ein fünfſtimmiges Madrigal »Gettano i Rè«, das in den Verſammlungen der Akademie häufig geſungen wurde und in ſeiner Art unübertrefflich genannt werden muß. Schon die erſten drei Takte ſtellen eine gehaltvolle originelle Compoſition in Ausſicht. Der Glanz wahrer Kunſt iſt darüber ausgebreitet. Die Kunſtmittel ſind mit dem feinſten Sinn für Maaß und Contraſt verwandt, ſo daß in der durchgehends lebendigen Bewegung der Stimmen das ruhige Aufleuchten bei den Worten »o luci belle« um ſo überraſchender und tiefer wirkt. Dergleichen Erzeugniſſe beweiſen uns, daß zu Steffani's Zeit die Wurzel der alten Kunſtweiſe noch lebendig war und hin und wieder köſtliche Schößlinge trieb.

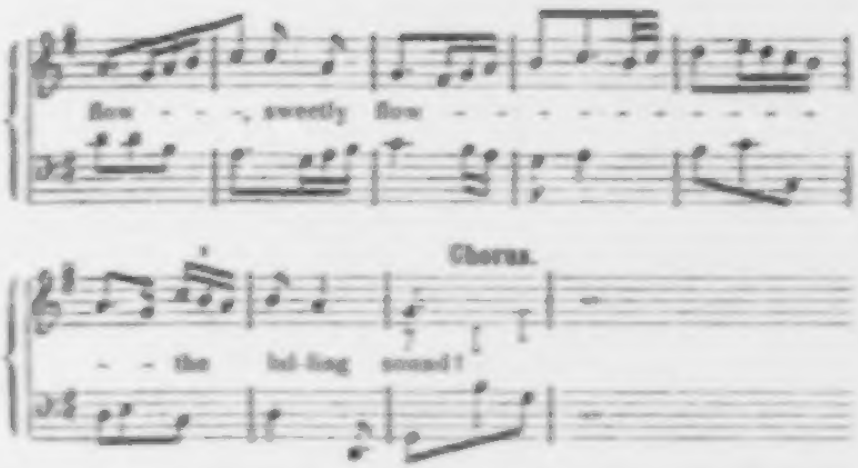
Eine andere Compoſition, die bei der Akademie in gleicher Gunſt ſtand, die Motette »Qui diligit Mariam« für fünf Singſtimmen und Orgelbaß in Cdur, iſt dadurch ſo leicht verſtändlich und ſo einheitlich geworden, daß ſich die Worte und Tongedanken des erſten Chors durch das Ganze ziehen; ſie kommen zu Anfang, in der Mitte und am Schluſſe vor, ſind aber immer verſchieden geſtaltet. Den langen ſchönen Chor »Hic *mater pulchrae*« ſollte man in ſeiner durchſichtigen Klarheit und Friſche faſt für eine Händel'ſche Arbeit halten. Eine Rückwirkung von Händel auf Steffani anzunehmen, berechtigen uns auch noch andere Züge. Entſtand die herrliche Motette erſt nach dem Utrechter Te Deum, was ziemlich gewiß iſt, ſo macht uns die Erklärung dieſer Verwandtſchaft nicht die geringſten Schwierigkeiten. Daß *umgekehrt* Steffani's Motette wieder auf Händel wirkte, läßt ſich beweiſen. Der vierte Satz iſt ein kleines

Dem, durchaus keins von den bedeutendsten, obwohl äußerst melodisch und in seiner Kürze recht gut geeignet, uns einige Eigenthümlichkeiten Lassus'scher Motette zu veranschaulichen.




a - - mat au-dit pi-a au-dit pi-a si vo-cat si
a - - mat
cla - - - mat au-dit pi-a si vo-cat si
au-dit pi-a au-dit pi-a si vo-cat si
cla - - - - mat in so-
cla - - - - mat in so-lamen con-vertat do-lo - -
lamen con-vertat do-lo - - - - - - - ren audit
- - - - - - - - - - - - - - - - - - ren audit pi-a

Die Annahme, Holofernes habe vielen Stoff in der Akademie, deren Vorlesungen er fleißig besuchte, gehört und sich dann aus dem, was ihm davon im Kopfe hängen blieb, die prächtige Ohrmuschel im Salome zurechtgesammt, scheint mir die einfachste und vergnüglichste zu sein. Der zweite Liebhaber, nämlich Salome selbst, intonirt jetzt, die Musik auffordernd, sie möge ihre Stimme erschallen lassen und in süßen Klängen hinsterben:



Nur der reine Gedanke Steffani's, das Subject gleichsam, iſt aufgefaſſen, dagegen ſind die kleine Copula und das Prädicat unangetaſtet gelaſſen. Wer den Salomo zur Hand hat, bereite ſich das Vergnügen und vergleiche den ganzen Chor mit dem kleinen Duett. Vielleicht macht das Händel'ſche Verhältniß zu ſeinen Vorgängern klarer, als lange Auseinanderſetzungen. Ich geſtehe gern, daß mir dieſe kleine Entlehnungen, die gewiſſen Leuten Angſt einflößen, eine Quelle der Belehrung und Freude ſind, die ich um keinen Preis miſſen möchte. Das Beiſpiel gehört zu denen, in welchen er es an Sangbarkeit den ſangreichſten Componiſten zuvor thut.

Das größte und vielleicht auch das letzte von Steffani's Tonwerken mache ich hier, ſoviel ich weiß, ſogar dem Namen nach zuerſt bekannt. Es iſt ein großes Stabat mater. Die Handſchrift, die ich ſah, befindet ſich mit dem berühmt gewordenen Stabat mater von Aberga in einem Bande und iſt dieſem an Umfang ziemlich gleich. Wenn ich hinzufüge, daß Steffani's Compoſition ihm auch an Kunſt ebenbürtig iſt, ſo möge man dies nicht für eine jener billigen Phraſen halten, durch welche unbekannte Werke zweiten und dritten Ranges ſo oft mit bekannteren edlen Geiſte verglichen werden. Eine Uebereinſtimmung zu Gunſten Steffani's würde eine zweifache Ungerechtigkeit einſchließen. Emanuel d'Aberga's Werk iſt das einzige Schätzlein, von dem ſein Ruhm ſich nährt. Steffani hat eine ganze Heerde, und ſeine Verehrung ſteht feſt wie auch ſein Stabat mater beſchaffen ſein möge. Aber die kahlſte Unterſuchung muß gebieten, daß hier eine der meiſ-

würdigſten Tondichtungen vorliegt, von der es völlig unbegreiflich iſt wie ſie nur ſo lange verborgen bleiben konnte, um ſo mehr, da es wahrſcheinlich derſelbe Band iſt, auf den alle Abſchriften von Aſterga's Stabat mater zurückgehen. Einer Vergleichung mit dieſem kann man ſich kaum entſchlagen, die Compoſitionen ſind aber ſo verſchieden, daß man ſie nicht leichter und beſſer erklären könnte, als durch eine Aufführung unmittelbar hinter einander. Bei einigen der zwölf Sätze würde ſich die Neigung für den Baron, bei anderen für den Biſchof erklären. Der Eingang des letzten Chores »Quando corpus morietur« iſt dem Aſterga am ſchönſten gerathen, aber den Chor als Ganzes betrachtet, muß man Steffani's Arbeit den Vorzug geben. Aus einigen Sätzen leuchtet die Verſchiedenheit der Auffaſſung ſo ſtark hervor, daß ſie eine Abſchätzung kaum zulaſſen, und beide Meiſter waren befähigt genug ihre Abſicht zu erreichen; doch würde ich dem einfachen und doch kunſtvollen Chore des Aſterga »Virgo virginum praeclara« vor dem muſtiſchen Terzett des Steffani den Vorzug geben, eben wegen ſeiner Eindringlichkeit und Faßlichkeit, aus demſelben Grunde aber auch dem Chor Steffani's »Fac me plagis« vor einem Baſſiſolo des Barons. Im Ganzen genommen, erſcheint Aſterga vorzugsweiſe als edel, Steffani vorzugsweiſe als kirchlich. Das Tiefe und Feierliche haben beide gemein, doch auch dies wieder mit einem erheblichen Unterſchiede. In Aſterga's Tondichtung waltet das Individuelle, das Perſönliche vor, und ſo hat man ſie auch immer aufgefaßt; ſein Werk wäre ſchwächlich, wenn es nicht darin ſeine Stärke hätte. Für die ſchmerzvollen Accente, mit denen er uns überraſcht, ſuchen wir nach Erklärungen, nicht im Texte oder in kirchlichen Verhängen, ſondern in unglücklichen Schickſalen ſeines eigenen Lebens. Bei Steffani wird uns das niemals in den Sinn kommen. Wie tief und ſchmerzensreich intonirt bei ihm der zweite Septan »stabat mater«, und von welcher Gewalt iſt darauf der herrliche ſechsſtimmige Chor! wie wirkt der vierte »pro peccatis«, und wie wundervoll kunſtreich iſt der ſechſte »eja mater«! Aber das Leben des Tonſetzers, müßten wir auch noch viel mehr davon, als wir wiſſen, würde uns dieſe Gebilden ſchwerlich verſtändlicher machen, als Text, Kirchengebrauch und die Betrachtung der Sache ihnen leihen; wenn uns auch das Werk der ſchönſte Beweis iſt, daß der feine feurige Mann unter

seinem zarten Aeußeren ein tiefes Innenleben nährte. Der ganze Unterschied zwischen Steffani und Astorga ist, in zwei Worten, der zwischen Mystik und Romantik. Was Astorga als der später Lebende an moderner, an populärer Haltung, was er als der im Unglück erwachsene Mensch an einigen ergreifend leidenschaftlichen Sätzen voraus hat, das bringt Steffani wieder ein durch ein einheitliches, kirchlich feierliches Ganzes und durch den wunderbaren, Astorga weit übertragenden Tiefsinn seines Contrapunkts. Das Werk ist voll und merkwürdig instrumentirt: Violine 1 & 2, Viola 1 & 2 & 3 und Violoncell; 6 Singstimmen, 6 Instrumente und Orgel. Die Instrumente haben wesentlich das was der Gesang hat, mitunter direct begleitend, mitunter in freier Verwebung. Hier ist eine merkliche Abweichung von Händel und eher eine Verwandtschaft mit Bach zu bemerken; in Wahrheit ist es aber nur die veredelte und vervollkommnete italienische Weise Chöre zu bauen. Auch die Soli sind zum Theil mehrstimmig begleitet, und es steckt alles voller Contrapunkte. Für eine jetzige Aufführung liegt das Werk ganz fertig da. Wie die Sachen nun einmal stehen — ich will sagen: weil wir für die Duette keine Sänger haben —, dürfte das Stabat mater diejenige Composition sein, durch welche uns der entfremdete Meister zuerst wieder nahe treten könnte. Bis es gedruckt ist, wird es mir ein Vergnügen sein, deutschen Gesangvereinen eine richtige Abschrift zu vermitteln.

Weitere Reisen pflegte Steffani in seinen letzten Lebensjahren zu vermeiden, doch wurde die Furcht davor im Jahre 1729 durch das Verlangen überwunden, seine Verwandten, seinen Geburtsort und die italienischen Kunstgenossen noch einmal zu sehen. Was ihn eben jetzt dazu bewog, hat niemand bemerkt, obwohl es so nahe lag: Händel's Gesellschaft nämlich. Dieser machte in demselben Jahre seine zweite Reise nach Italien, um auf eigene Rechnung neue Sänger anzuwerben, da seine bisherige Bande durch die Zersplitterung der königlichen Opernakademie auseinander fiel. Ein Brief Händel's aus Venedig vom März 1729 bestätigt die Angabe, daß sie den Winter über in Italien hin und her zogen und im Sommer wieder nach Deutschland zurück gingen. In den Ostern waren sie längere Zeit in Rom. Gasparini war gestorben, Alessandro Scarlatti auch, aber der alte Cardinal Ottoboni hielt noch immer seine Montagabend-Musiken.

Hier feierte die Gesangkunst des 74jährigen Steffani einen selbst unter Italienern seltenen Triumph. Mitunter nämlich, wenn er besonders aufgelegt war oder wenn der Hauptsänger fehlte, übernahm er den Vortrag. Seine Stimme war nur eben laut genug, um im Saale gehört zu werden, aber in dem keuschen Ausdruck, in der feinen anmuthigen reinen Singart hatte er noch jetzt kaum seines gleichen. So urtheilte Händel.

Die nächsten Monate hielt er sich wieder in Hannover auf. Als er im folgenden Jahre einer öffentlichen Angelegenheit wegen nach Frankfurt reisen mußte, erkrankte er dort und starb in wenig Tagen, 75 Jahre alt, 1730.

Man muß es beklagen, daß er nicht den Gedanken faßte seine Tonwerke gesammelt in den Druck zu geben. Aber seine Bescheidenheit ging fast über das Maaß; er that zu wenig, was Marcello zu viel that. Den Ruhm Marcello's hätte er längst haben können, auch längst haben sollen. Den Marcello konnte die Musik zur Noth entbehren, Steffani nicht.

Sein Bildniß habe ich nirgends sehen können. Auch dem Hawkins muß es unbekannt geblieben sein, sonst hätte er es gewiß in seine Geschichte aufgenommen. Gerber zufolge soll er mit auf Scotti's Parnaß stehen, einem musikalischen Bilderbogen, der mit 12 Bildnissen meistentheils italienischer Tonkünstler zu Florenz herauskam [20]); also dürfte wohl noch irgendwo in Italien ein gutes Originalbild stecken. Sein Körper hatte kaum die mittlere Mannesgröße, anstrengende Studien hatten die ohnehin schwächliche Constitution noch mehr mitgenommen. Geist, Klugheit und Milde sprach aus seinen Zügen. Von Natur war er ernsthaft und nachdenkend, doch in Gesprächen ansehnend freundlich und wohlwollend. In guter Gesellschaft wußte er bis in sein hohes Alter jugendliche scherzhafte Lebendigkeit mit der feinsten Höflichkeit zu verbinden. Höflichkeit verließ ihn niemals. Dies ist das Bild, welches uns Händel von seinem väterlichen Freunde hinterlassen hat.

Händel stand in dem bildsamsten Alter als er mit Steffani zu-

[20]) Gerber, Neues Lexicon der Tonkünstler. Leipzig 1812. 4 Bde. IV. 36.

sammen traf. Wer seine Natur aufmerksam erforscht, dem wird nicht entgehen, daß er bei sehr verschiedenem Charakter nicht bloß Steffani's Kunst, sondern auch sein Betragen, seine Sitten auf sich wirken ließ und manches davon annahm. Im Ganzen war seine Natur, wir wissen es, mehr für das Zufahren, aber er sah nur zu gut, wie viel sich oft mit Steffani'scher Gelindigkeit erzielen ließ. Noch eine Eigenheit hatte der Bischof, die so ganz für Händel geschaffen war. Steffani hielt bei musikalischen Aufführungen streng darauf, daß die Sänger sich an das banden, was vorgeschrieben war; auch in den Gesangverzierungen duldete er weder mehr noch anderes, als was auf Noten stand. Was übereinstimmend in allen Büchern von seiner Direction berichtet wird, will für ihn fast etwas verkleinerlich ausfallen; aber ich halte es für ein Märchen. Die Leitung der Oper, heißt es, brachte ihm mehr Verdruß als Freude, die Opernsten hatten schlecht memorirt, waren ungelehrig und widerspenstig, so daß das bezweckte Vergnügen oft in einen ärgerlichen Wirrwarr auslief. Prinz Georg meinte dem Unwesen durch sein höheres Ansehen steuern zu können, erbat sich den Taktstock, machte die Sache aber nur schlimmer, und retirirte mit dem Geständniß, er wolle lieber 50,000 Soldaten, als eine Bande Musikanten anführen. Das Histörchen schreibt sich von Hawkins her[31]), also von einem Berichterstatter, dessen Untrüglichkeit wir schon kennen. Ein Prinz, der hier zugleich Bruderherr war, hat doch wohl einfachere Mittel, seine musikalischen Diener zum Gehorsam zu bringen. Sieht man auf den Charakter der dabei Betheiligten, so muß sich die Sache ganz anders verhalten. Weil Steffani mit kaum zu bemerkender Anstrengung die Aufführungen leitete, hielt der Prinz eine musikalische Direction für so leicht und doch auch wieder für so anziehend, daß er selber Lust dazu bekam. Als er nun den Versuch machte, gingen die ersten Takte so leidlich, aber bald gerieth die Harmonie in Aufruhr, die Noten flimmerten ihm vor den

31) History IV, 393—99. Der leichtgläubige Gerber macht sich erbötig: „Die Opernsten wußten öfters nicht einmahl ihre Rollen auswendig; sie waren entweder aus Nachlässigkeit oder aus Dummheit so nachlässig, daß sie mehrentheils die Zeichen missergingen machten. Dieses war aber das unverantwortliche Verhalten seiner Sänger und Sängerinnen äußerst empfindlich.“ Lexikon der Tonkünstler II, 548.

Augen, und nach einiger Quälerei wußte er ſich durch die angeführten Worte ſchnell aus der Verlegenheit zu helfen. Hiernach hat es mit der Capellmeiſterſchaft des Prinzen ſicherlich ſeine Richtigkeit, doch die weiteren Umſtände hat Sir John verdreht, wir ſtellen ſie alſo auf ſeine Rechnung. Selbſt wenn die Quelle unverdächtiger wäre, als ſie iſt, müßte man ihr hier den Glauben verſagen, weil die ganze Streitgeſchichte nur dadurch entſtehen konnte, daß Vorſtellungen einer ſpäteren Zeit in die ganz veränderten Verhältniſſe einer früheren übertragen wurden. Faſt das einzige Gute, was die damaligen deutſchen Hofopern auszeichnete, war eben die Eintracht, das allgemeine Vergnügen. Sie wurden keineswegs von lauter dienſtpflichtigen Sängern aufgeführt. Für die Hauptrollen mußte man freilich geſchulte Sänger haben, da die Kräfte der vornehmen Dilettanten ſelten ſo weit trügen; aber im übrigen waren Zuhörer und Mitglieder ſo wenig geſchieden, daß die Opern ebenſo ſehr vom Hofe als für den Hof gegeben wurden. Ein halbes Dutzend fürſtlicher Perſonen nebſt dem jugendlichen Theile der Hofdame auf der Bühne zu ſehen, war etwas ganz Gewöhnliches, und ihre Mitwirkung beſchränkte ſich keineswegs auf das Ballet. Ein derartiges Perſonal kann ſich wohl ſtümperhaft, aber niemals trotzig benehmen, am allerwenigſten einem Steffani gegenüber.

Wenn nun gar Zeitgenoſſen die ſchöne Ordnung der Muſikaufführungen zu Hannover als ein Muſter anpreiſen, ſo darf man obige Geſchichte doch wohl für das halten, was ſie iſt. Mattheſon ſagt: „Der ehmalige Regente bey der Inſtrumental-Muſik, oder Concertmeiſter zu Hannover, Signore Farinelli, ein Oheim (wie ich aus guter Hand vernehme) des itzo berühmten Sängers dieſes Nahmens, hatte die löbliche Gewohnheit, daß er, vor der Anhebung z. E. einer Ouverture ſelbſt eine Violine rein ſtimmte, und zwar mit Vogenſtrichen, nicht mit Fingerknippen; wenn das geſchehen, ſtrich er für dem erſten Violiniſten, eine Saite nach der andern, ſo lange her, bis beide ganz richtig zuſammenſtimmten. Hiernach that der erſte Violiniſt die Runde, bey einem jeden insonderheit, und machte es eben ſo. Wenn nun einer fertig war, muſte er ſeine Geige allezeit niederlegen, und ſie ſo lange unberühret liegen laſſen, bis alle andre, auf eben dieſelbe Weiſe, geſtimmet hatten; z. E. in der Ordnung,

Und ſolches that eine ſchöne Wirkung. Bey uns ſtimmen ſie alle zugleich, und halten das Inſtrument unter dem Arm. Das gibt niemahls eine rechte Reinigkeit.“[32]) Das betrifft anſcheinend eine Kleinigkeit; aber dieſe Kleinigkeit würde nie erzählt ſein, wenn man je gehört hätte, die Aufführungen ſelbſt gingen unordentlich. Der Concertmeiſter und Violiniſt Farinelli war ebenfalls eine merkwürdige Perſönlichkeit und hatte auch eine ſtarke politiſche Ader. Man weiß aber nicht einmal ſeinen Vornamen. Muthmaaßlich war es derſelbe Künſtler, der zu Toulouſe einem Mitbewerber freiwillig die Capellmeiſterſtelle abtrat; denn ohne in Frankreich geweſen zu ſein, hätte er als Italiener in Deutſchland doch wohl nicht einer der Heerführer der franzöſiſchen Muſik werden können. In Hannover finden wir ihn ſchon um 1690. Er war ein reiner Inſtrumentalcomponiſt und nahm dem Steffani gegenüber, der als ſolcher niemals bedeutend war noch ſein wollte, eine ganz ſelbſtändige Stellung ein. Ich ſagte ſchon vorhin, daß zu dieſer Zeit Inſtrumentalmuſik und franzöſiſche Muſik für gleichbedeutend galt. Die Muſik ſchied ſich alſo in Hannover beſtimmter als an den meiſten übrigen Orten in zwei gleichbeſetzte Lager: die Kammermuſik war italieniſch, die Capellmuſik franzöſiſch. Selbſt für Hannover mußte Händel wieder derjenige ſein, der die getrennten Gattungen vereinigte. Oben Seite 48 erzählte uns Telemann: „Die Capellen zu Hannover und Braunſchweig gaben mir Gelegenheit, beyd die franzöſiſche Schreibart und hier die theatraliſche, bei beiden aber überhaupt die italieniſche näher kennen zu lernen.“ Der Widerſpruch, der darin zu liegen ſcheint, daß er bei einer franzöſiſchen Capelle italieniſche Muſik kennen gelernt haben will, löſt ſich einfach, da wir wiſſen, daß er an Steffani dachte. Aber ohne genaue Kenntniß der Verhältniſſe ſind Telemann's knappe Worte nicht zu verſtehen. In einem früheren Aufſatze über ſein Leben drückte er ſich zwar verſtändlicher, aber auch unrichtiger aus, wenn er in Hannover die franzöſiſche und in Braunſchweig die italieniſche Schreibart gelernt haben wollte[33]); was Winterfeld zu der Behauptung verleitete: „Welche

32) Volk. Capellmeiſter S. 183.

33) Große General-Baß-Schule S. 163. Von Hannover ſagt er:

Hier iſt der beſte Ton von Frankreich Wohnhaft
Zu einem hohen Baum und reicher Frucht gezogen.

Conſunt ſtand zu [Braunſchweig-] Wolfenbüttel in vorzüglichem Anſehen, in Hannover wurde franzöſiſche am meiſten geachtet und geübt.“[34]) Telemann ſprach doch nur von den Capellen, und warum Winterfeld ſich nicht an die berichtigende ſpätere Mittheilung hielt, weiß ich mir nicht zu erklären. Die Capelle zu Hannover zehrte vorzugsweiſe von Lully. Im Sommer 1681, als die Königin von Dänemark in Herrenhauſen war, bemerkt ein Feſtbeſchreiber: „Die franzöſiſchen Violoniſten ſpielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich, und die ganze Abend-Tafel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten Lulli hören, welcher alles durch ſeine angenehme Symphonie in Verwunderung ſetzte.“[35]) Farinelli ſelbſt, der in dieſer Zeit eine Reiſe nach Copenhagen that und von dem dortigen Könige in den Ritterſtand erhoben wurde, hat keine größere Werke bekannt gemacht, vielleicht gar keine ſolche geſchrieben, er hatte ſeine Stärke in Tänzen und dergleichen Munterkeiten. Ein kleiner Tanz, der nicht einmal ihm gehörte, ſondern ſpaniſchen Urſprungs iſt, Follia d. i. Thorheit genannt, trug ſeinen Namen am weiteſten; ſein Verdienſt dabei war, daß er die einfachen Töne für ſein Inſtrument als Thema benutzte, um darüber zu phantaſiren. In England nannte man das Stück deßhalb »Farinell's Ground« und ſang Spott- und Schimpflieder darauf ab[36]). Außer der Violine war in dem Orcheſter zu

34) Gr. Kirchengeſang III. 68.

35) v. Malortie, der Hannoverſche Hof unter dem Kurfürſten Ernſt Auguſt S. 82.

36) Der Violiniſt Tom D'Urfey ſchrieb auf dieſen Ton ſein »Ode to great Caesar«. Er ſchilderte die Papiſten als Englands Feindesbrüder, daher Addiſon (in der Zeitſchrift The Guardian 1713, Nr. 67) meint, Farinell habe die Papiſten Farinelli's Muſik gegen den Papſt ſelbſt gelehrt. Später ſchrieben noch mehrere engliſche und italieniſche Muſiker Variationen über die kleine Melodie; man nannte ſie ganzen Muſikſtücken Folien, muſikaliſche Phantaſien. Die bekannteſten ſind die von Corelli und Geminiani. Corelli war vom Churfürſten zu Hannover, einem der eifrigſten Gönner ſeiner Zeit, beſchenkt und hielt ſich auf ſeinen Concertreiſen durch Deutſchland 1680—81 längere Zeit in Hannover auf. Ueber das Thema machte er 21 Variationen, gedruckt 1700 als die zwölfte ober letzte Sonate in ſeinem beruhmteſten Werk, der Opera quinta. Dieſe Variationen ſind der Königin von Preußen, einer Prinzeſſin von Hannover, gewidmet. Handel benutzte die Follia in ſeinem Op. 5 ebenfalls für die zwölfte Sonate. In den Variationen dieſer Melodie bewegt ſich auch ein Theil von Händel's allgemeinem Lobſpruche über

Hannover auch die Oboe vorzüglich gut besetzt.[37]) Oboen und Violinen, die Hauptstützen der alten Instrumentalmusik, waren schon

zu Corelli's Zeiten, mithin hauptsächlich durch ihn, fand die spanische Tanzart in Deutschland Eingang und wurde damals den Modethorheiten beigezählt. Wir sehen es recht deutlich aus der alten hamburgischen Oper „Die großmüthige Tholeküte oder letzte Königin der Amazonen" vom Jahr 1699. Hier führt Postel den Narren „in einem Kleide nach der allerneuesten Mode" ein und läßt ihn sagen:

— — — „Mag nun vor allen
Gebauten Leuten sol gefallen,
Muß insgemein
Les Folies d'Espagne seyn.
Die Thorheit kennt anmehr zu solchen Dingen,
Daß alle Welt sich damit muß wol gehren
Im Tanzen, Spielen, Singen.
Um Complaisant zu seyn in allen Sachen,
Will ich auch eine die Spanische Thorheit machen.
Holla Laquais! Apporte la Guitarre.

Ein Diener bringt eine Guitarre. Er battiret auf der Guitarre die folies d'Espagne, und singet hernach auf selbige folgende Aria: Puß Schönste laß doch dein Herze bewegen" ꝛc. Ein neuer Tanz und ein neues Instrument kamen zusammen. Hier haben wir den Zeitpunkt, wo die alte deutsche Laute von der Guitarre verdrängt wurde.

Die Folies haben übrigens nie das volle Bürgerrecht unter uns erlangen können, wie so viele französische, englische und italienische Tänze; ihnen fehlte eine bestimmte musikalische Eigenthümlichkeit. Mattheson will sie „auf gewiße Weise mit zu der Sarabanden-Gattung" gerechnet haben. Vergl. Ersp. Ton-Kunst S. 250. Es sind eher Thorheiten als Tänze, mag auch die Gesellt der Melodien löblich sein. Unter unsern Musikanten wurden sie als eine ausländische simple Seltenheit sprichwörtlich. „Der ehrliche Bremer Johann Mentzel, ein guter Philosophus, war Organist an der lutherischen neuen Kirche zu Amsterdam. Wie er, nach gehaltenem Probestück, da er ehedem bey der lutherischen alten Kirche Organist werden sollte, zu den Kirchenvorstehern gerufen wurde, und man gefragte ob er lutherisch oder calvinisch wäre, ihn aber doch auf eine höfliche Art darum fragen wollte, sagte der Präses: mein Herr, sie werden doch wohl den Staat von Holland kennen? Da meinte Mentzel, es würde ohne Zweifel ein Schweizerchen seyn von der Folie d'Espagne, und antwortete ganz eifrig: nein, ich habe das Ding nimmer gesehen; aber geben sie mir es auf Noten, so werde ichs wohl gleich spielen können." Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1763. 4. II. 273.

37) „Den 16ten Junii dieses Jahrs [1706] reiste er [Mattheson], in gewissen, wichtigen königl. Geschäften, nach Hannover reisen, woselbst er beständig die daselbst Virtuosen, absonderlich aber der unvergleichliche Baron Hebenstreit hörte, auch mit dem berühmten Corelli, Pestocini ꝛc. Bekanntschaft machte." Ehrenpforte S. 193.

damals zu einer Vollkommenheit gediehen, welche die übrigen Blase-Instrumente erst nach und nach erreichten. In der Violine sind wir hoffentlich nicht zurückgeschritten, in der Oboe gewiß. Die Ordnung der Musik in Hannover erscheint in jeder Beziehung als musterhaft. Und hier will ich nur gleich die bis zur Gewißheit sichere Vermuthung wagen, daß es diese Capelle war, für die Händel seine weltberühmte Orchestermusik, nämlich die ersten sezen. Oboencouverte componirte.

Gern wüßte man noch mehr über den Zustand der Tonkunst an diesem merkwürdigen Hofe und unter so merkwürdigen Leitern, als Steffani, Zarinelli und Händel waren. Auch dürfte es gut sein, durch Herrverhebung von solchen Nebendingen, die bisher garnicht beachtet sind, zu beweisen, daß der Hof Hannover einen gesunderen geistigen Gehalt hatte, als die Anjammler und Vielfleger der Scandalgeschichten uns machten glauben machen. Aber ich bekante in den Archiven der Stadt so wenig gefunden zu haben, was die alte Musik betrift. Entweder sind die Quellen bei dem Uebergange der Herrschaft nach England verschleppt, zerstreut, vernichtet, oder ich bin nicht auf die rechte Spur gekommen. Herr von Malortie muß mehr gesehen haben, wenigstens die Besoldungsregister; aber da er die alten braven Musiker nicht einmal würdigt bei Namen genannt zu werden, sondern nur summarisch aufzählt „1 Hof-Organist 200 Thlr., 1 Hof-Musikant 700 Thlr., 4 französische Musikanten jeder 116 Thlr., 2 Musikanten jeder 300 Thlr., 13 Trompeter und Pauker jeder 229 Thlr.“ [38]): so können wir weiter nichts daraus sehen, als die Vermuthung, der Hofmusikant mit 700 Thlrn. werde Zarinelli sein sollen. Von Händel ist nicht einmal der Name sichtbar geworden. Es bleibt uns also nur übrig, Mainwaring's kurze Nachrichten mit der Vorsicht, an die wir schon gewohnt sind, für wahr zu halten. Hiernach hätte besonders die Empfehlung des Baron von Kielmannsegge den Churfürsten vermocht, Händel alsobald einen jährlichen Sold von 1500 Kronen oder 2500 Thalern anzuweisen, dieser hätte aber die Bestallung erst angenommen, nachdem ihm die englische Reise erlaubt war.[39]) Die 1500 Kronen sind gewiß nur ein englischer Aus-

[38]) Der Hannoversche Hof nebst dem Kurfürsten Georg August 2 Th.

[39]) Mainwaring p. 19

druck für eine gute Besoldung, und wir sagen nicht zu wenig, wenn wir Händel's Gehalt auf 1000 Thlr. setzen. Nachdem der Hof sein Spiel gehört und Steffani's Meinung über ihn vernommen, bedurfte er übrigens keiner Empfehlungen mehr, denn was dieses Fürstenhaus immer vorzüglich ausgezeichnet hat und was damals ein wahrer Segen für die Kunst wurde, ist die Vorliebe für reine edle Musik. Händel hatte sein lebelang einen starken Anhalt an der Liebe zur Tonkunst, die in der königl. Familie herrschte, und er sprach es oft und entschieden aus, daß er ohne den beständigen Schutz, den ihm diese Erbtugend gewährte, viel erfolgloser hätte ringen müssen. Wir kommen nun zu seinen Leistungen.

Kammerduette.

*1. Geu pei Tartarei regni.	Vor 1710.	
*2. Caro autor di mie doglie.		
*3. Sono liete fortunate.		
*4. Troppo crude, troppo fiere.		
5. Che vai pensando.		
6. Amor, gioie mi porge.		
7. Và, speme infida.		
8. A mirarvi io non intendo.	Hannover	
9. Quando in calma ride.		
10. Tacete, ohimè, tacete.	1710—12.	
11. Conservate raddoppiate.		
12. Tanti strali al seno.		
*13. Langue, geme, sospira.		
14. Caro autor di mie doglie.		
*15. Se tu non lasci amore. Trio: Neapel 1708.		
*16. Caro autor di mie doglie. Um 1740.		
*17. Quel fior ch'all' alba ride. Um 1. Juli 1741. Trio: Neapel um 1708.		
*18. Nò di voi non vuò fidarmi. Um 3. Juli 1741.		
*19. Beato in ver chi può. Beatus ille of Horace. Um 31. Oct. 1742.		
*20. Nò di voi non vuò fidarmi. Um 2. Novbr. 1742.		
*21. Fronde leggiera di mobile. Um 1743.		
*22. Ahi nelle sorti umane. Um 31. August 1745.		

Von den mit * bezeichneten dreizehn Nummern sind die Originale erhalten. Die Tonart ist bei Händel um so viel überwiegend, als bei Steffani die Molltonart. Ein anderer Unterschied liegt in der Fortgebung. Steffani beantwortet sein Thema gern im Einklange oder in der Octave, Händel in der Quinte wie eine gewöhn-

liche Fuge. In zweifelhaften Fällen möchte man hier eher mit Händel, als mit Steffani rechten.

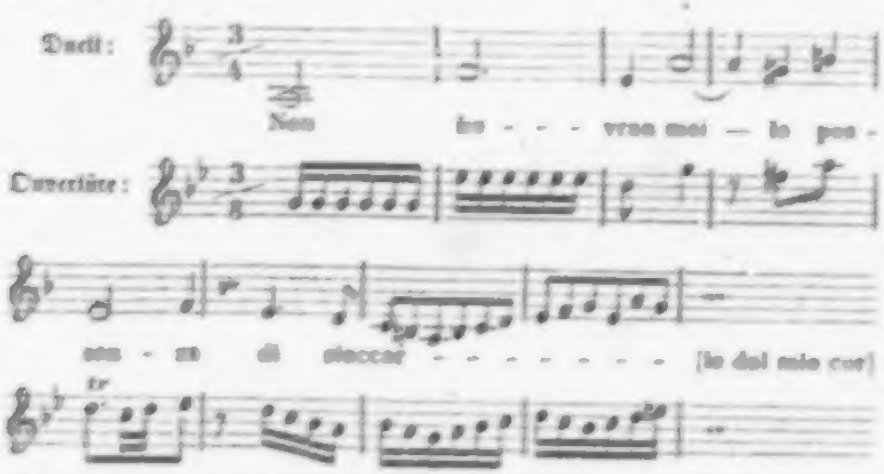
Gia nei Tartarei regni (1) iſt unzweifelhaft das älteſte Duett, aber auch das am wenigſten gelungene, obwohl es nicht ohne Werth iſt. Er kann es ſchon in Hamburg nach Steffani's Vorbild gemacht haben; das Vorbild ſcheint überall hindurch. Der erſte Abſatz in Emoll iſt ein Canon in der Secunde, der zweite eine belebtere Fuge in der Quinte, der dritte ein zweiſtimmiges Recitativ von fünf Takten, der letzte wieder eine ſolche Fuge, aber ohne hinreichenden Gegenſatz zu der früheren, ſo daß dem Duett die Mannigfaltigkeit abgeht, durch welche ſeine übrigen Stücke ein ſo lebenvolles Ganzes geworden ſind. Dem Texte nach beſteht zwiſchen den beiden Sängern, zwei Matronen, ein Gegenſatz, der in der Poeſie ſehr ſchwülſtig und in Händel's Muſik garnicht ausgedrückt iſt. Hierin ſehe ich den beſten Beweis einer frühen unreifen Compoſition.

Auch die folgende Caro autor (2), die ebenfalls auf dem alten zu allererſt in Italien gebrauchten Papier ſteht, möchte man ſo nennen. Aber die Poeſie iſt erträglicher und die Muſik reicher. Die Verſicherung, das Herz werde keinem ſonſt als dem Urheber der Liebesſchmerzen gehören, iſt dialogiſch ausgeſprochen. Später (16) hat Händel dieſes Duett in eine andere Tonart gebracht, dabei aber namentlich den letzten Satz »Dagli amori flagellata« ganz unverändert, nämlich für die ſchon recht gute Muſik das ſchöne Duett »Per abbattere« aus der Rinald-Cantate benutzt (S. 239). Ganz abweichend behandelte er denſelben Text zu Hannover (14) und in vieler Beziehung beſſer. Die freien Imitationen bei dem erſten kurzen Satze, die canoniſchen Gänge in der Secunde bei dem zweiten, die ausgeführte ausdrucksvolle Fuge bei dem dritten ſind gedankenreich und namentlich die beiden erſten auch ganz im Geiſte des Duetts gedacht. Der begleitende Clavierbaß iſt eigenthümlich und mannigfaltig. Zu Anfang hat er eine ganz moderne $^{6}/_{8}$-Bewegung, wie ſie ſonſt bei Händel wenig vorkommt, in dem zweiten Satze ſeinen eigenen, die Harmonie andeutenden Gang, einige Wendungen nach den Singſtimmen abgerechnet, aber in der Fuge wird er völlig zu einer dritten Stimme deren Motive die Sänger aufgreifen. Die Benutzung dieſer Fuge »Dagli amori flagellata« für den Chor in Acis und Galatea, der

das Nahen des Riesen schildert (Wretched lovers, behold the monster Polyphem), war es gewiß, was Händel späterhin auf den früheren Satz zurückgehen ließ.

Von den dreizehn Duetten, die ich nach Hannover setze, mögen die Nummern 13 und [illegible] in den nächstfolgenden Jahren in England entstanden sein, oder er hat hier dasselbe Papier benutzt, welches ihm zu seinen englischen Compositionen diente. Mainwaring sagt: zwölf Kammerduette machte er in Hannover und zwei nachher in England.[40]) Da die letzte Angabe durchaus unrichtig ist, mag auch die erste fehl gehen. Abate Ortensio Mauro lieferte die Texte. Es war das erste Werk, mit dem Händel sich an dem dortigen Hofe einbürgerte, und er setzte es ausdrücklich für die Churprinzessin, die nachherige Königin Karoline.

Sono liete fortunate (3), das erste dieser Tonstücke, ist nur kurz. Aus dem letzten Satze, dem inhaltreichsten und längsten von allen dreien, machte Händel die kriegerisch feurige Ouvertüre zum Judas Makkabäus. Aber die Grundgänge der Melodie sind in ganz andere Noten gekleidet.



Schon Mainwaring führt die Umbildung an und bemerkt ganz richtig, Händel habe dadurch selbst gestanden, das Motiv sei mehr instrumental als vocal gedacht.[41])

40) Memoirs p. 85 und 151.
41) Memoirs p. 170.

Daß dieſes Duett wirklich das erſte und das folgende Troppo cruda, troppo fiera (4) das zweite iſt, ſehen wir aus Händel's Handſchrift. Die paar Quartblättchen ſind aus Pelchan's Sammlung in die Berliner Bibliothek gekommen. Das erſte Stück hat er überſchrieben »1 Duetto«, das zweite »2da Altera Duetta«; vor beiden ſteht ſein Name »Hendel«. Die Handſchrift zieht noch eines anderen Umſtandes wegen die Aufmerkſamkeit an ſich. Der letzte Satz des zweiten Duettes »A chi spera, dem der hofft, geliebte Augen, macht das Seufzen keine Pein« iſt noch viel kritzlicher geſchrieben als das übrige, was auch ſchon über die Maaßen unleſerlich iſt; er läuft in zitternd hingeworfene Klecke aus und hat zum Schluß das auffallende, mit anderer Tinte, alſo ſpäter, geſchriebene Bekenntniß: „Dieſes iſt ſo verwirret geſchrieben wie mein Kopf iſt, habe niehmanden es abzuſchreiben verdammen wellen.“ Ob er krank war? Denn anzunehmen, er habe unter dem harten Geſetz der Liebe, das er hier ſo nachdrücklich beſingt, damals ſelber geſeufzt, ſcheint doch gewagt. Den erſten Entwurf eines für ihn ſo mühevollen Satzes hat er ſpäter durchgeſtrichen, aber in den Hauptgedanken für die zweite Bearbeitung beibehalten. In der Ausgabe der deutſchen Händelgeſellſchaft, wo die Kammerduette für einen der erſten Bände beſtimmt ſind, wird dieſe Skizze zur Vergleichung mitgetheilt werden.

Auf die drückende Schwüle dieſes Tonſatzes wirkt der nächſtfolgende Che vai pensando folle pensier (5) wie ein durchbrechender Sonnenſtrahl. Die anhebende herrliche Melodie, die eben wie der Sonnenſtrahl unvermuthet immer wieder da iſt, bildet einen der heiterſten Gedanken Händel's, der aber zur Hälfte Steffani gehört, wie wir Seite 336 vor Augen gelegt haben. Das Duett beſteht nur aus zwei Sätzen „Woran denkſt du, thörichter Herz, um mir zu ſchmeicheln? — wenn du glaubſt, mir durch Hoffnung Leiden zu bereiten, ſo irrſt du dich“, obwohl es an Umfang dem vorigen wenig nachgiebt. Rein aus innerer Luſt ſcheint es ſich zu den breiten Formen auszudehnen. Der erſte Satz iſt eine Doppelfuge; aber erſt gegen die Mitte tritt das zweite Thema in dem verwandten Modus ein und wird, nachdem es eine Weile für ſich durchgeführt iſt, mit dem erſten zuſammen gebracht. Hier iſt alſo auch die Anlage des Ganzen von einer ſo klaren, leicht überſchaubaren, auf Geſammtwirkung berechneten Art

nung, daß ſie in einer ſchön gebauten Arie nicht beſſer ſein kann. Daſſelbe gilt von dem Schlußſatze mit ſeinem ellenlangen Thema, der übrigens an ſich wieder den vollſtändigſten Gegenſatz zu dem erſten Theile bildet. An ſolchen Arbeiten muß Steffani eine ähnliche Freude gehabt haben, als Vater Haydn an Mozart's Quintetten. Vielleicht ergriff Händel Steffani's Melodie nach ſcherzhaftem Uebereinkommen, vielleicht überraſchte er ihn damit unvermuthet. Welches aber auch die näheren Umſtände geweſen ſein mögen — ſo das eigene Säewerk auf einem fremden Acker in ganz neuer Art gedeihen ſehen, iſt das beglückendſte was ein alternder Meiſter erleben mag. Als ein Beiſpiel einer geiſtreichen ſchönen Art die dem ruhigen und ſanften Steffani nicht in ſolcher Fülle eigen war, wie Mainwaring ſich ausdrückt, hat beſonders dieſes Duett von jeher in Ehren geſtanden, natürlich nur bei denen, die ſich nicht mit dem begnügen, was der Zufall oder die neueſte Oper in die Hände ſpielt. Auch Mattheſon gehört hier zu den Ignoranten. „Wo ſind ſie?“ fragt er bei Mainwaring's Worten, nachdem er einige Zeilen vorher über ſämmtliche Kammerducte wegwerfend bemerkt hatte „Wer kennt ſie?“[42]) Die Quelle ſeiner ſchimpflichen Urtheile über Händel wird dadurch ſehr deutlich.

Bei dem erſten Satze des vierten Duetts Amor, gioje mi porge (6) ſetzt der Gefährte erſt im 17. Takte ein. Dagegen bringt der zweite Satz mehrere kleinere Motive, die canoniſch in der Quinte oder im Einklange durchgenommen werden. Und der Schlußſatz iſt eine lebhafte Fuge mit zwei trefflich contraſtirenden Gedanken. Alſo wieder jeder Satz anders geſtaltet, und alle drei Theile auf die kunſtvollſte Weiſe zu einem ſchönen Ganzen vereint. Von dem Texte

— Amor bietet mir Freuden, und du Grauſamere verwandelſt ſie ſtets in Qualen, o Eiferſucht!

Daher verweigere ich dem blinden Gotte jegliche Huldigung, da du mit deinem grauſamen Gift ſeine Lieblichkeit in meiner Bruſt ſo bitter machſt:

Denn ich wünſche nicht zu genießen, um nicht zu leiden —

geben die Schlußworte den Ausſchlag, und Händel hat dieſe Ab-

42) Memoirs p. 100 Lebensbeſchreibung S. 141.

weiſung der Liebe auf eine meiſterhafte Weiſe zur Geltung gebracht. Der Hauptgedanke des letzten Satzes — ſchon auf Seite 118 zeigten wir im Beiſpiel, daß ihm die hurtige Tontribe noch von Hamburg her im Kopfe lag — fährt zwölfmal vernehmlich dazwiſchen und überall wie Einer der das größte Wort hat. Dieſes Duett zeichnet ſich durch Klarheit und Nachdruck aus.

Eine ganz andere, aber nicht minder einheitliche Form hat Và và, speme infida pur, và non ti credo (7). Es iſt wie ein Lied in der Rundſtrophe geſtaltet, aber ſo daß der Mittelheil ſich in vier Abſchnitten, von denen der dritte Recitativ iſt, auseinanderlegt. Bewundernswerth iſt hier wieder der Geſammtausdruck. Das Tonbild erſcheint als aus dem Gedichte herausgeboren, ſo groß iſt die geiſtige Macht, welche der Tondichter dabei einſetzte. Höchſt natürlich und unerwartet wird in den Anfangsſatz zurückgeleitet, doch greift der Componiſt nur die Hauptgedanken auf, die lieblichſten kürzeren beſtimmteſten, und faßt in ihnen das, was zuerſt wie im Kampfe mit der widerſtrebenden Neigung ausführlicher geſagt wurde, gedrängt zuſammen, in heiterſter Friſche wiederholend: „geh, trügeriſche Hoffnung, ich traue dir nicht.“

A mirarvi io son intento (8) galt ſchon den Zeitgenoſſen als ein ſchönes Muſter des wahren Vocalſtyls und Steffani's Arbeiten verwandt, wie uns Mainwaring verſichert. Es iſt in der That ein Muſter, und wer die einzelnen Schönheiten darin aufſucht, wird ſobald nicht zu Ende kommen. Kunſt und Kunſtmittel ſind unverkennbar echt Steffaniſch. Aber wer will beweiſen, daß ſie nicht zugleich echt Händeliſch ſind? wer will die Vielſeitigkeit und die Selbſtändigkeit ſeines Geiſtes ermeſſen?

Nicht die Liebesleidenſchaft ſelbſt, ſondern den Wiederſchein derſelben in dem Bilde eines ruhigen und ſturmbewegten Meeres zeigt uns das nächſte Gedicht Quando in calma ride il mare (9). Es iſt für Sopran und Baß geſetzt gleich dem dritten und achten, zeigt in der Geſtaltung die ſichere Meiſterſchaft und in der Bildung der Melodien viel Originelles, namentlich in der Melodie des zweiten Satzes. Zwei Sätze ſind es nur: „Wenn die See in Ruhe lacht, ſind ihr die Stürme am nächſten — und wie der Blitz ſinkt man vom Glück in's Verderben.“

Mehr als irgend eins der übrigen führt uns das Duett Tacete, ohimè, tacete (10) in das erhabene Gebiet, wo Händel seine eigentliche Heimath fand. Auch die Worte

— Schweiget o weh!
In der Blumenwiege schläft Amor, seht ihr nicht?
Kein ungestümer Laut störe seine Ruhe in der er daliegt.
Nur wenn er schläft, auf Augenblicke, ist die Welt in Frieden —

sind tief empfunden und als musikalische Poesie vollauf so schön als die des vorigen Duettes. Von der goldnen Musik klingt vieles in späteren Werken wieder; so aus dem dritten Satze einiges in der Arie Ombra cara, anderes in seinen Chören. Das Gewebe des zweiten Satzes ist in einem noch höheren Grade, als das des dritten, chormäßig verflochten, und der erste zeigt diesen Charakter so auffallend, daß sein Thema von den Te Deum und Anthems bis zum Halleluja des Messias hin wiederholt als Chormelodie erscheint, worüber im folgenden Abschnitte bei dem Utrechter Te Deum die Beispiele vorgelegt werden sollen. Die Schranken bloßer Zweistimmigkeit wurden ihm hier fast zu enge. Doch der letzte Satz ist einfach wieder was er sein soll: ein in sich stillvergnügter Zwiegesang.

Den Charakter dieses letzten Satzes trägt auch das ganze folgende Duett Conservate (11), eins der allerschönsten. Es besteht nur aus zwei Sätzen, die einen sinnigen und klaren Gegensatz bilden. Der erste, der die liebenden Herzen auffruft, die Feuer ihrer Gottheit zu unterhalten, mehr und mehr anzufachen, hat von allen Duetten die längste und auch wohl die schönste Melodie. Voll innerer Lust scheint sie garnicht das Ende finden zu wollen, erst mit dem 17. Takte ist sie erschöpft und erst im zehnten setzt der Gefährte ein. Obwohl in dem schweren ⁶/₄-Takt und fast mit lauter 𝅗𝅥 und 𝅝 Noten aufgezeichnet, muß sie doch sehr leicht, wiegend und flüchtig weggesungen werden. Der zweite Satz hat kleinere Motive, steckt voller Bindungen und Vorhalte, den Worten entsprechend, und ist weit schwerer herauszubringen. Es kann auffallend erscheinen, daß Händel diesen Satz weiter ausgeführt hat als den vorigen, hinter dem er doch an Verständlichkeit und musikalischem Reiz zurücksteht. Dürften

wir aber annehmen, daß am Ende des zweiten Satzes da capo ſtehen müſſe und nur aus Verſehen in den Abſchriften und Drucken weggelaſſen ſei, ſo würde die Wiederholung des Vorderſatzes das Mißverhältniß völlig ausgleichen. Dann erklärte ſich auch, warum Händel den erſten in Ddur ſtehenden Satz einfach in dieſer Tonart ſchloß und ſich nicht mit dem viel wirkſameren, durch ihn ſelbſt bei ſolchen Gelegenheiten gleichſam canoniſch gewordenen phrygiſchen Schluß in Fisdur zu der folgenden Tonart Hmoll den beſten Zugang verſchaffte. Auch dem Texte entſpricht die Rondoform ganz vorzüglich. Der Vorderſatz, der ſich an die Geſammtheit der Liebenden richtet, hat eine allgemeine Haltung, und an der herrlichen Melodie ſcheint mir dies faſt das ſchönſte zu ſein, daß ſie das Leben eines Chores uns verführt ohne das Gebiet des Zwiegeſanges zu überſchreiten; der Nachſatz „Lebet ewig in dieſem Herzen, ihr Bande die ihr es feſſeltet, ihr Fackeln die es entzündeten“ faßt das Beſondere in ſich gleich dem Mittelſatz einer Arie und verlangt wie dieſe zum vollen Abſchluſſe die Wiederholung des erſten Satzes.

Tanti strali al sen (12) beſteht aus drei Abſchnitten. Der erſte mit ſeiner leichten Melodie hat die Rundſtrophe, der zweite mit einem ſehr fein und ſorglich geſtalteten Thema im langſamen Tempo bildet den Gegenſatz, der dritte hat in ſeiner Lebhaftigkeit und canoniſchen Nachahmung wieder eine andere Geſtalt. Der anmuthige Tonſatz ſtand bei den Zeitgenoſſen in großer Gunſt.

Für manchen möchte der nächſtfolgende Langue geme (13) verſtändlicher ſein, ſchon wegen des anſprechenden Bildes von der Taube die nach ihrem Gatten, ihrem umherirrenden Genoſſen verlangt, aber ſobald ſie ihn zurückkehren ſieht, die Seufzer in Küſſe verwandelt und an nichts mehr denkt. Bei der Mannigfaltigkeit der in dieſen Duetten dargeſtellten Gemüthslagen wird jeder leicht etwas herausfinden, das ſeinem Geſchmacke und ſeiner Stimmung zuſagt, der kränkelnd Empfindſame ausgenommen.

Se tu non lasci amore (15) iſt gleich dem vorigen Tonſatze im Original erhalten. Ich muthmaaße, daß ſie zwiſchen 1712 und 20 in England entſtanden. Wenigſtens der letzte Text kann nicht von Ottenſte gedichtet ſein, denn es iſt derſelbe, aus dem Händel 1708 in Neapel ein Trio machte (S. 217). Ueber dieſes Trio ließe ſich

eine ausführliche lehrreiche Unterſuchung anſtellen. Es iſt als Ganzes noch ſehr unreif: dem erſten Satze fehlt bei aller Kunſt der Stimmenverflechtung die Erhebung und der Händel'ſche Vollklang, der zweite von 6 Takten, der einfach harmoniſch iſt, kann nichts entſcheiden, der dritte iſt faſt ohne Ausnahme unſangbar, würde aber von vier Inſtrumenten vorgetragen ein ſchönes Tonſtück ſein. Bei weiterem Eingehen dürfte Händel uns in die Rede fallen und das ſpätere Duett vorhalten. Wirklich hat er dieſes mit der beſtimmten Abſicht geſetzt, aus dem Trio etwas beſſeres zu machen. Was von dem erſten Satze zu retten war, wurde in das Duett aufgenommen, das übrige gab er preis. Dem Anfangsſatze verlieh er einen neuen kraftvollen Hauptgedanken und ein Gegenthema für den ſelbſtändigen Mitteltheil, wodurch Klarheit und Wirkung erreicht wurde. Der Satz iſt länger geworden, obwohl er, wenn man auf das Einzelne blickt, überall als kürzer und gedrängter erſcheint. Die Handſchrift erinnert an die aus der italieniſchen Zeit, beſonders zu Anfang; bei dem Schlußſatze, der auch von geringerem Werthe iſt, hatte er es eiliger. Vergleicht man aber den muſikaliſch ſo herrlich gelungenen erſten Satz mit der Dichtung die ihm unterliegt „Wenn du die Liebe nicht läſſeſt, mein Herz, wirſt du es bereuen, das weiß ich wohl, weit entfernt von deinem Glücke, wirſt du nur Pein haben“: ſo vermißt man die volle Harmonie zwiſchen Wort und Ton, an die uns niemand ſo wie Händel gewöhnt hat; ohne eben in das Gebiet des Chores überzuſchweifen, iſt die Muſik doch hochgehender, ernſter, feierlicher, als die Dichtung. Auch hier iſt es wieder Händel ſelbſt, der uns auf das Richtige leitet; die ſtrenge, die wahre Kritik ſeiner Tonſätze iſt zugleich, ſieht man ſich nur genau in den Werken um, immer ſeine eigne Kritik. Aus den edelſten und feierlichſten Gedanken des beſchriebenen Satzes ſind die beiden Strophen des Duettes im Meſſias gebildet „O Tod wo iſt dein Stachel, o Grab wo iſt dein Sieg!“, und der noch freudigere Chor „Drum Dank, Dank ſei Gott der uns den Sieg gegeben durch unſern Herrn Jeſus Chriſt“ breitet ſich weiter darin aus. Es iſt eine ganz neue Schöpfung geworden. Ihren Gehalt wollen wir hier nicht darlegen, ſondern nur die veränderten Motive anführen.

„Läge es nicht zu Tage", ſagt Winterfeld mit Bezug auf die beſprochene Umwandlung, „ſo würde Niemand glauben wollen, daß einerlei melodiſche Wendungen und Verflechtungen für völlig verſchiedene Worte gleich angemeſſen erſcheinen könnten; für leicht tändelnde und heilig ernſte."[42]) Aber es liegt hier keineswegs zu Tage, daß es einerlei melodiſche Wendungen ſind und daß ſie für beide Texte gleich angemeſſen ſcheinen. Erlaubt man ſich, um nur alles leichtweg loben zu können, erſt eine ſolche Abirrung von dem wahren Verhältniß, ſo wird man bald ebenſo weiſe geworden ſein als der einfältige Busby, der bei einer andern Entlehnung aus den Kammerduetten ausruft:

42) Ev. Kirchengeſang III. 109.

„So zweideutig, so sich anbequemend, ist die Sprache der Musik!“ [11])

Noch bei einem andern Texte, Quel fior che all' alba ride, machen wir die Wahrnehmung, daß dem Meister die italienischen Worte gleichsam zum Goldgraben dienten, daß sie ihm wiederholt neue Weisen entlockten, die sich aber über kurz oder lang immer wieder davon abtrennten. Zuerst machte er über den genannten Text ein Trio, das zweite und letzte dieser Art. Aus verschiedenen Gründen setze ich es ebenfalls nach Neapel, das Original scheint nicht erhalten zu sein. Es sieht ganz aus wie ein folgender zweiter Versuch nach einem voraufgegangenen ersten. Die Form ist bei beiden dieselbe, sogar die Abfolge der Sätze; und es erscheint als so ganz natürlich, daß er die Gestalt, die in den italienischen Mustern vorlag und in die er sich durch das erste Trio praktisch hinein gefunden hatte, gleich darauf in einem zweiten mit der gewonnenen Sicherheit noch einmal vornahm. In der Kunst sind die ersten Versuche immer nur dann gut und folgenreich, wenn so bald als möglich ein zweiter hinterdrein kommt, der aus den Fehltritten des ersten Nutzen zieht. Ganz so erscheint dieses andere Trio. Die Motive sind sorglicher gewählt, die Anlage ist schon viel klarer. Die drei Stimmen führen gleich in den ersten Takten nacheinander die drei Subjecte ein, aus denen die erste Doppelfuge besteht: erster Sopran „Die Blume welche der Morgenröthe zulacht“, zweiter Sopran „tödtet die Sonne bald darauf“, Baß „und sie hat ihr Grab im Abend“. Die Zwischenharmonien sind theils nach den Subjecten gebildet, theils frei erfunden. Der ziemlich lange Satz ist durchaus nach den Gesetzen dieser schweren Compositionsgattung durchgeführt. Die einzelnen Theile und Theilchen sind melodisch, die Töne des Anfangsthema so sehr daß sie sich selber singen; aber das Ganze ist eine contrapunktische Studie, keine Tondichtung. Es ließ sich erwarten, daß Händel die Gedanken, die hier ziemlich nutzlos zerstreut liegen, einmal an einen besseren Ort bringen werde. In der Fuge mit vier Subjecten »Let old Timotheus yield the prize«, dem schönsten Chor des Alexanderfestes, findet man diese Musik im Großen durchgearbeitet und vergeistigt; eine ein-

11) History of music, deutsch von Michaelis II, 121.

gehende Unterſuchung des prächtigen Tonſatzes heben wir uns für ſpäter auf. Durch acht Takte ſchöner Muſik „Auch das Leben iſt eine Blume", die für den Inhalt nur etwas zu feierlich iſt, werden wir auf den Schlußſatz geführt „ſchon im Aufgange trägt es ſeinen Untergang und vergeht in einer Frühlingsſonne", ebenfalls eine Doppelfuge, die in der Ausführung beſſer, obwohl in den Gedanken nicht ſo groß iſt als die erſte. Thema und Contrathema ſtehen in einem verſtändlichen Gegenſatze; aber das Stück iſt nicht völlig ſangbar geſchrieben, wenn auch etwas mehr als das voraufgegangene, und wird durch ſeine Länge weitſchweifig. Für einen der feinſten Chöre in Allegro und Penſieroſo »These pleasures melancholy give« verwandte Händel etwas über die erſte Hälfte Takt um Takt, aber für die letzten 40 Takte, die er umging, machte er in vierzehn anderen einen kürzeren und muſikaliſcheren Schluß. Von den beiden Trios iſt alſo weſentlich nichts nachgeblieben. Er ſuchte aber auch bei dieſem zweiten nach einer entſprechenderen Muſik, und ſo entſtand noch im Jahre 1741 das Duett 17. Die Töne, welche er dazu fand, ſind außerordentlich ſchön, aber den Worten ebenſo wenig treu geblieben, als die früheren; ſie ſetzten ſich ſchon in den nächſten Wochen nach dem Meſſias hin in Bewegung.

Nicht anders war es mit Nò di voi non vuò fidarmi (18), das er zwei Tage ſpäter verfertigte. „Nein, ich will euch nicht trauen, blinder Amor, grauſame Schönheit, ihr ſeid zu lügneriſche Gottheiten — früher einmal habt ihr wohl das treue Herz mir zu feſſeln vermocht, aber nun kenne ich euren Trug, zwei Tyrannen ſeid ihr allezeit". Die Muſik iſt unübertrefflich ſchön und mit der größten Kunſt geſtaltet; aber wenn irgendwo, ſo kann man hier ſagen, daß die Töne nicht bloß den Wortſinn, den fröhlichen Uebermuth wiedergeben, ſondern auch noch ein Etwas in ſich haben, wodurch ſie für dieſen Text wirklich als zu edel erſcheinen. Alle Welt bewundert ſie jetzt zu den Worten im Meſſias »For unto us a child is born, denn uns iſt ein Kind geboren". Die Melodien müſſen ihm mitunter in ſo ſtarker Strömung zugefloſſen ſein, daß ſie die Worte völlig überfluthe-ten, und dann hatte auch der Meiſter weiter keine Gewalt darüber, er mußte ſie fließen laſſen. Im nächſtfolgenden Jahre machte er über denſelben Text ein anderes Duett (20), das den Worten und der

Situation soviel angemessener ist, als das erste musikalisch höher steht. Er wählte kleine sprechende Phrasen, die den Amor, die verführerische Schönheit neckisch abweisen. Nur zwei Tage vorher hatte er die Epode des Horaz Beatus ille zu italienischen Worten (19) in prächtiger Zufriedenheit abgesungen, und mit dem alten Dichter den glücklich gepriesen, der fern von aufregenden Geschäften bei den väterlichen Hausgöttern weilend sein eigen Land pflügt, den weder die Last der Armuth noch des Reichthums drückt, der auch nicht unter der Tyrannei des Ehrgeizes seufzt. Glücklich die Kunst, daß diese sanfte bürgerliche Gesinnung nur in den Ferien bei Händel die Oberhand gewann, daß sie ihm nicht mehr bedeutete, als den Schiffern ein Willkomm an die Stille nach dem Sturm, die doch wohl wissen daß sie ohne Wind nicht segeln können. Geflissentlich wählte er für diese kleinen Compositionen, die zunächst ein reines Privatvergnügen waren, solche friedliche, elegische, ländlich unschuldige Worte. So in dem Duett Fronda leggiera di mobile (21), das ebenfalls ganz sicher in diese Zeit gehört, wenn es auch kein Datum trägt. „Deine Gunst, wankelmüthiges Schicksal, ist wie leichtes bewegliches Laub, wie ein Hauch des unbeständigen Lüftchens, und weise das Herz, welches dem heiteren trügerischen Lächeln deines Antlitzes niemals Glauben schenkt!“ Namentlich die zweite Melodie ist überaus herrlich, und das Ganze hat eine wundervoll einheitliche Gestalt. Nicht minder vollkommen und in der Situation verwandt ist das Schlußduett Ahi nelle sorti umane (22): „Ach, unter den menschlichen Schicksalen würde jenes, das ohne Trübsal hinfließt, das größte Glück des Herzens sein; aber eitle Hoffnungen, da Schmerz und Vergnügen als Gefährten gehen, täuschen die Gedanken.“[45]) Aus

45) Winterfeld nennt dieses 22. Duett den vierten Satz des siebzehnten, welches er aber als das dritte aufführt: nach einer unvollständigen und, wie man sieht, verwirrten Abschrift. Gv. Kirchengesang III, 168–69. Von den gedruckten englischen Ausgaben hat er keine einsehen mögen, nicht einmal die von Arnold, welche in richtiger Folge die dreizehn hannöverschen Kammerduette enthält; Winterfeld verlegt daher seine ganze Sammlung nach Hannover. Daß er auf diese seine Angaben ein besonderes Gewicht gelegt hat, glaube ich nicht; man könnte sie daher ebenso wohl auf sich beruhen lassen, als die nicht weniger unrichtigen Nachrichten Anderer, wenn die Gelehrten nicht anfingen, sie mit blindem Vertrauen zu

dieſer liebenswürdigen Verſenkung in ſanfte ſtille Zuſtände können wir bei der Kenntniß ſeiner Natur einen ganz ſicheren Schluß machen auf die furchtbaren Stürme, die eben zu dieſer Zeit vorausgegangen waren und noch zu folgen drohten.

Dieſe ſechs ſpäteren Duette ſind in mehrfacher Hinſicht eine Merkwürdigkeit. Haben wir in den zu Hannover entſtandenen Compoſitionen den jugendlich feurigen Wettkampf mit vollendeten Werken eines großen Meiſters vor uns, und den ſichtlichen Gewinn den ſeine geſammte Kunſt daraus zog, ſo ſprechen uns die letzten an wie eine Reihe von Briefen, wie ſie Händel vom Bade oder von einem engliſchen Landſitze aus geſchrieben haben könnte. Eine über das Perſönliche hinausgehende Bedeutung erhalten ſie durch ihre Verpflanzung in die großen Oratorien, worüber im folgenden Bande mehr zu ſagen ſein wird, und durch ihre künſtleriſch vollendete Geſtalt. Es ſind ſämmtlich Meiſterwerke; an Schönheit und Pracht der Melodie, an Glanz und Reichthum des Tonganges, an Vollendung und Reinheit der Kunſt ſtellen ſie ſich dem Beſten, was er überhaupt ſchuf, würdig zur Seite. Völlig wunderbar bleibt es, wie ihm noch damals, den Sechzigen nahe, für dieſe Gattung ein ſolcher Melodienreichthum zu Gebote ſtand. Man ſieht auch, daß er Steffani's Muſter nicht aufgegeben hatte, ja in Wahrheit ſind dieſe Erzeugniſſe eines ſchönen Nachſommers noch viel unbefangener in Steffani's Weiſe angelegt, als die Jugendwerke. Er hat dadurch bekräftigt, weſſen Arbeiten er für die wahren Muſter dieſes Faches hielt, und hat es gethan zu einer Zeit, wo man im Duett von Steffani ſchon weit abgeſchweift war. Händel's kleine Gruppe enthält ſicherlich die letzten Duette, die treu auf Steffani's Grundlagen erbaut ſind. Auch als ſolche, als Tribut an ſeinen verehrten Vorgänger, müſſen ſie uns theuer ſein.

Deutſche Lieder.

Ein Häuflein deutſcher Lieder, neun an der Zahl, verlegen wir ebenfalls nach Hannover. Sichere Anhaltspunkte fehlen freilich,

aufgemachte Wahrheiten hinzunehmen. Noch kürzlich hat P. Scudo in ſeinem muſikaliſchen Roman Le chevalier Sarti (Paris 1857) p. 119—20 Winterfeld's Worte ohne Angabe der Quelle der Reihe nach ausgeſchrieben.

Händel kann sie ebenso wohl bei seinem zweiten Aufenthalte um 1716 in dieser Stadt componirt haben. Sie nach Hamburg zu setzen, verwehren uns innere Gründe; schon das Papier spräche dagegen, noch mehr aber die Composition. Wir können sie mit den vorhin beschriebenen sieben französischen Liedern vergleichen, sie sind völlig so schön, dabei etwas geschmückter gesetzt und außer dem bezifferten Basse noch mit einer freien Oberstimme versehen, die nach Umständen für Oboe oder Violine bestimmt war. Die Lieder sind durchweg sangbar, bei mehreren thun die geschmacklosen, von der besseren Dichtung späterer Zeiten überholten Texte der Musik Eintrag. Dem Inhalte nach beziehen sie sich auf ein frommes friedliches Naturleben. Der Poet Brockes in Hamburg gab um diese Zeit ein Werk in vielen Bänden heraus „Irdisches Vergnügen in Gott". In diese Rubrik gehören unsere neun Lieder, sie sind alle höchst zufrieden mäßig unbekümmert dankbar und in Gott vergnügt. Die Melodie des zweiten „Das Zittern der glänzenden spielenden Wellen versilbert das Ufer, beweget den Strand" ist eine wahre Perle, ein melodischer Springquell voll Schalkheit und sprudelnder Lust; auch hier läuft alles darauf hinaus, die Güte des herrlichen Schöpfers umzutragen. In dem vierten, wo an die Ruhe gedacht wird die uns dereinst ewig bereitet ist, kommt ein kleiner Gang vor, der später verklärt in der Arie des Messias „Ich weiß daß mein Erlöser lebt" wieder erscheint. Wir wollen es nicht beklagen, daß er unter den Umständen, wie sie nun einmal waren, nicht noch mehr deutsche Lieder componirt hat, denn die Poesien mußten doch jede bedeutende Tongestaltung niederhalten. Und wie sollte er die Straße tugendhafter Mittelmäßigkeit würdig besingen, da er sie selber nicht wandelte!

Was Händel im Laufe dieses Jahres 1714 außerdem noch in Hannover zu Stande gebracht hat, ist niemals genauer bezeichnet und läßt sich nun nicht mehr angeben. Von der Instrumentalmusik haben wir das beste, die Oboenconcerte, schon genannt; der Rest wird weder Werke von großem Umfang noch von hervorragender Bedeutung einschließen, etwa die Clavierstücke ausgenommen, deren mehrere zu vollenden er in Hannover die schönste Muße und die besten Renner fand. Die Opern lagen ganz still, nicht einmal sein Rinald konnte zu Gehör gebracht werden. Seine Capellmeisterthätigkeit war

alſo auf Kammermuſik, das heißt auf das ſimple Muſiciren zwiſchen dir und mir, beſchränkt. Eine Weile ging es wohl an, beſonders bei ſo hochgebildeten Genoſſen und an einem ſo leutſeligen muſikliebenden Hofe: aber konnte es ihm auf die Dauer behagen?

Die Londoner Freunde, Roner und Andere, meldeten inzwiſchen fleißig was Neues vorfiel. Zuerſt in der neuen Saiſon hatten ſie den Antiochus gegeben, eine früher von Ap. Zeno und Fr. Gaſparini für Venedig geſchriebene Oper, Heidegger der häßliche Schweizer Graf war Director geworden, das Textbuch hatte er der Gräfin Burlington zugeſchrieben. War nur viermal aufgeführt, Rinald darauf neunmal. Eine neue engliſche Sängerin von bedeutenden Talenten, Miß Barbier, war aufgetreten, anfangs ſehr timide, war aber bald in's Geleiſe gekommen. Valentini war abweſend, das übrige Perſonal noch beim Alten. Eine zweite neue Oper, Hamlet, von Zeno und Gaſparini ebenfalls 1705 für Venedig geſetzt, war durch Nicolini auf die Bretter gekommen, aber hatte auch nichts gemacht. Einem neuen Backwerke, Hercules mit Namen, war es noch ſchlimmer ergangen, denn dieſen Helden hatten die kritiſchen Schlangen gleichſam noch in der Wiege umgebracht. Alſo manche Neuigkeiten, aber eigentlich ſeit Rinald nichts Neues.

Beſonders viel wußte man ihm zu erzählen von dem Unternehmen der Stockpatrioten, die augenblickliche Schwäche der italieniſchen Oper zum beſten des nationalen Singſpiels auszubeuten. Schrieb Hughes ihm ebenfalls, ſo bekam er die Nachrichten aus erſter Hand, denn dieſer, der den Poeten, den Muſikus und den Maler in ſich vereinigte, war es ſelbſt, welcher die nationalen Beſtrebungen wieder aufnahm und im Einverſtändniß mit Addiſon und Steele einen neuen engliſchen Operntext dichtete, „Calypſo und Telemach.“ So viel weiter war man wenigſtens, daß Clayton übergangen und ein anderer Componiſt ausgeſucht wurde. Man wählte ſogar einen Ausländer, einen Univerſalmenſchen, den von franzöſiſchen Eltern abſtammenden, in Deutſchland gebildeten und in England anſäſſig gewordenen Johann Ernſt Galliard. Was den ehrlichen Galliard betraf, mußte auch Steffani mit Intereſſe leſen, denn er war ſein lieber Schüler. Geboren zu Zelle im Hannöverſchen, hatte er unter Steffani und Farinelli gründliche Studien gemacht und in der dortigen Capelle

jahrelang mitgewirkt, bis ihn Prinz Georg von Dänemark, der Gemahl der Königin Anna, mit nach England nahm. Sein Instrument war die Oboe, wie sie auch das seines Vaters gewesen war. Keiner verstand den Steffani so genau zu copiren, als er, und darüber hinaus wagte er sich nicht; dieses Nachzeichnen der Muster eines verehrten Lehrers that ihm, da er wenig oder nichts von eigner Erfindung besaß, ein völliges Genüge. Noch in den Werken, die Galliard nach 1720 zum Druck brachte, behielt er Steffani's Recitativ in seiner ganzen Umständlichkeit bei.[46]) Ohne Frage war er ein guter Contrapunktist und von Herzen brav, aber nicht minder gewiß ist, daß beides an diesem Orte für den Mangel selbsteigner Erfindung keine Entschädigung bieten konnte. Die nur irgend erträglichen Arien aus Calypso wurden gedruckt ausgegeben und unter Lobsprüchen verbreitet; ich habe unter diesen keine einzige finden können, die mehr wäre, als ein singbares und regelrecht gebautes Lied. Dennoch halten wir Galliard in Ehren und verachten Clayton, weil der letzte ein schädlicher, der erste bloß ein schwacher Componist, sonst aber wegen seines reinen Geschmackes, seiner Meisterschaft auf der Oboe und seiner Anspruchlosigkeit für die Kunst ein williger, nützlicher Diener war. Hughes schrieb ein sehr besonnenes Vorwort; die Oper sprach auch wohl an, aber schlug nicht durch. Die besten Sänger, die Italiener, konnten schon wegen Unbekanntschaft mit der Sprache nicht dabei sein, einige von ihnen wirkten sogar heimlich dagegen, bei welcher Gelegenheit sich aber der große Nicolini sehr ehrenhaft benahm und dem neuen englischen Kinde allen möglichen Vorschub leistete. Man mußte sich mit lauter Kräften zweiten und dritten Ranges behelfen, zu einer Zeit wo das Publikum die italienischen Leckereien schon gekostet hatte und hauptsächlich der großen Sänger wegen in's Theater lief. Das Textbuch war reich an schönen lyrischen Versen, arm an Handlung und unzulänglich in der Sprache der Leidenschaft: in allem eine zweite, ein wenig verbesserte Auflage von Addison's Rosamunde. Selbst ein Mann mit einem so feinen Musikſinn, als Hughes hatte, konnte die musikalische Poesie nicht so über Nacht erhaschen. Hiermit lag das englische Singspiel am Boden. Aber

46) Vgl. Burney, History IV, 629

nach sechzehn Jahren werden wir es in ganz neuer Gestalt sich erheben sehen.

Leider war Nicolini im Sommer 1712 und, wie man schrieb, für immer von London geschieden. Trotzdem hielt es nicht schwer, Händel zu bereden, doch so bald als möglich wieder hinüber zu kommen. Auf sein Gesuch erfolgte der nöthige Urlaub und zwar, was die Zeitdauer anlangte, in elastischen Ausdrücken, denn es hieß darin nur, er habe sich nach Verlauf einer geziemenden Zeit wieder einzustellen.[47]) Das Geziemende genau bestimmen, konnte oder mochte vorläufig wohl niemand; doch war unserm Händel allerhöchsten Orts dadurch ein Wink gegeben, rechtzeitig aufzumerken, woher der Wind komme. Und hiermit zog er von dannen.

4.

Zweite Reise nach London.

Ende November 1712 erscheint sein Name wieder in den dortigen Zeitungen, und zwar bei Anzeige seiner neuen Oper

Il pastor fido. 1712.

Das Directorium hatte schon wieder eine Veränderung erlitten, die dritte in zwei Jahren, und war von Heidegger auf Mac Owen Swiney übergegangen, von einem ehrlichen Manne auf den andern. Wir werden von jetzt an eine neue Quelle, den Bericht eines Zeitgenossen über die italienische Oper Londons fleißig mit zu Rathe ziehen. Es war Francis Colman, ein unermüdlicher Besucher der Opern, auch später als Consul in Livorno und Florenz noch mit Händel in Verbindung stehend, der über die Aufführungen von 1712 bis 1734 in aller Kürze ein recht genaues Register führte. Die Handschrift, nur wenige Quartblättchen umfassend[1]), beginnt mit unserm Pastor fido. „Bühne und Scenen des Operntheaters waren in den Ferien ver-

47) «on condition that he engaged to return within a reasonable time» Mainwaring, Memoirs p. 85

1) The Opera Register from 1712 to 1734 by Fr. Colman, Consul at Leghorn i British Museum Add. Mss. 11, 253

ändert und ausgebessert. Man eröffnete das Haus am 26.[2]) November 1712 mit einer neuen Pastoraloper, genannt Der treue Schäfer. Die Musik componirt von Mister Handel. Die Partien gegeben von folgenden Sängern: Signor Cavalier Valeriano Pellegrini, zum ersten Mal auf dieser Bühne; Signor Valentino Urbani, wieder von Italien zurückgekommen; Signora Pilotta Schiavonetti; Signora Margarita del' Epine; Miß Barbier; Mr. Leveridge. Sangen alle italienisch. Es war keine Subscription, und der Preis wie gewöhnlich: Logen 8 Shilling, Parterre 5 Sh., Gallerie 2 Sh. 6 Pence." Rossi, der Verfasser des Rinald, hatte auch diesen Text gemacht. Anstatt das Werk recht sorgsam vorzubereiten, wurde alles wieder mit der größten Eile und diesmal auch mit einer gewissen Leichtfertigkeit betrieben. Schon die Wahl des Gegenstandes war dem englischen Publikum gegenüber eine verfehlte: die Liebesabenteuer der getreu-ungetreuen Schäfer waren diesem wie alles Einfache langweilig, sobald sie nicht von Sängern ersten Ranges zur Darstellung gebracht wurden. Valentini war keine hervorragende Größe, und der neue Ritter Valeriano konnte den fehlenden Nicolini nicht ersetzen. Ein pastoraler Gegenstand an sich vermag nur unter der Bedingung eine allgemeine Theilnahme zu erregen, daß der Chor mit in die Handlung eingreift, so wie Händel es bei Acis und Galatea gemacht hat; aber das war bei der italienischen Oper nicht durchzuführen. Colman sagt: „Die Decorationen repräsentirten bloß die Landschaft Arkadien. Die Kleider waren alt. Die Opera kurz." Es war ein Mittwoch, an welchem der getreue Schäfer zuerst herauskam; nur Mittwochs und Sonnabends war italienische Oper. Man gab ihn wieder an den drei folgenden Abenden, am 29. Novbr., 3. und 6. Decbr., ferner am 27. Decbr., und zum sechsten und letzten Mal am 21. Februar 1713. Eine andere Pastoraloper, Dorinda, kam schon am 10. Decbr. 1712 hinzu, von R. Haym aus italienischen Arien zusammen geflickt, mit denselben Scenen Kleidern und Preisen. „Keine von diesen beiden Opern machte volle Häuser." Colman.

Nach diesem Erfolge muß man den Werth der Composition nicht

2) Burney (IV, 234) nennt den 22sten, und hat die fünfte und sechste Aufführung ganz übersehen.

abſchätzen wollen. Schon Manche, denen die Partitur zur Hand kam, haben ihre Schönheit geprieſen ohne von dem ſchwachen Erfolg ihrer erſten Aufführungen etwas zu ahnen. Das Werk ſteckt voll ſchöner Geſänge, die auch ſpäter, als Händel es 1734 umarbeitete und „mit Chören“ ausſtattete, in vielen Aufführungen vollſtändig zur Wirkung kamen. Weil es daher mehr in dieſe letzten Jahre gehört, wollen wir auch die Beſprechung bis dahin ausſetzen. Von dem alten Manuſcript hat ſich glücklicherweiſe der Schluß erhalten: »Fine dell Atto terzo | G F H | Londres | ce 24 d'Octobr v. st. | 1712«. Hiernach muß er ſpäteſtens anfangs October in London angelangt ſein. Auch wo die Bezeichnung v. st., d. h. alter Styl oder Calender, fehlt, iſt zu merken, daß die engliſchen Daten bis zum Jahre 1752, wo die Calender ausgeglichen wurden, alleſammt elf Tage hinter den unſrigen zurückſtehen. Nach dem verbeſſerten römiſchen Calender vollendete Händel den Paſtor fido alſo am 4. November. Das Textbuch iſt einer hochſtehenden Dame, Lady Anna Cartwright, zugeſchrieben. Wir wenden uns gleich zu der zweiten Oper, die Händel auch noch in den letzten Wochen vor Weihnacht zu Stande brachte und die, wenn auch eben nicht beſſer, ſo doch augenblicklich zeitgemäßer war.

Theſeus. 1712.

Unterzeichnet: »Fine del | Drama | G F H | à Londres | ce 19 de Decembr | 1712«. Die erſte Aufführung ging am 10. Januar des folgenden Jahres vor ſich. Colman erzählt: „Mr. O. Swiney, der Director des Theaters, bereitete alſo eine neue Oper vor, eine heroiſche. Alle die Kleider neu und reicher denn die vorigen, mit 4 neuen Scenen und anderen Decorationen und Maſchinen. Die tragiſche Oper wurde Theſeus genannt. Die Muſik ſetzte Mr. Hendel, Maeſtro di Capella di S. A. E. D'Hannover. Als die Oper ſoweit bereitet war, ſuchte Mr. Swiney für die erſten ſechs Male eine Subſcription zu erlangen, konnte aber nicht. Darauf gab er Billets zu einer halben Guinee aus, Loge und Parterre zuſammen, die beiden erſten Abende. Das Haus war ſehr voll. Nach dieſen beiden Aufführungen brach Mr. Swiney zuſammen und lief davon und ließ die Sänger unbezahlt und die Decorationen und Kleider ebenfalls unbezahlt. Die Sänger waren in einiger Confuſion, doch zuletzt beſchloſſen ſie

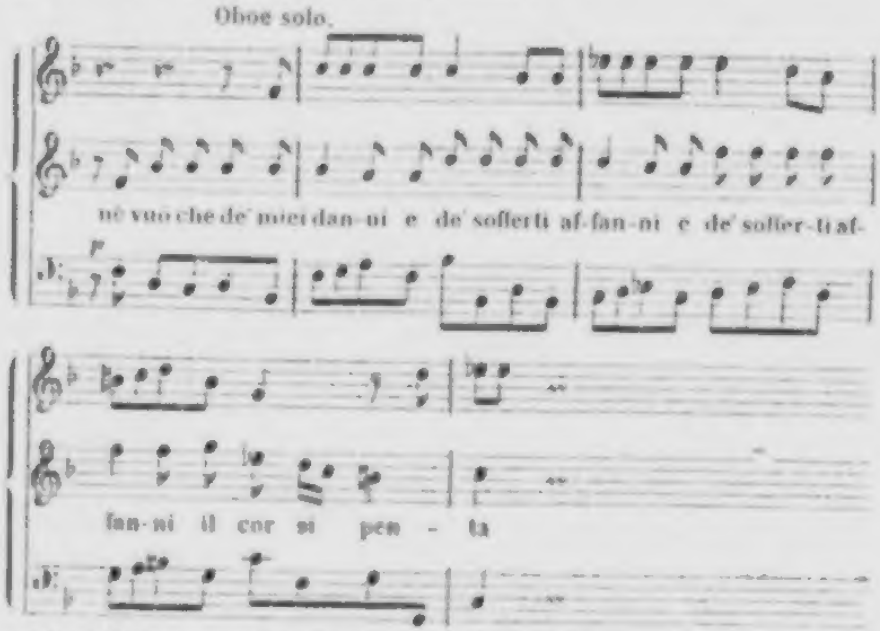
die Opern auf eigne Hand fortzuführen und den Gewinnst unter sich zu theilen." So wurde Theseus zu gewöhnlichen Preisen noch oft gegeben, durchweg bei gutem Besuche. Händel gehörte sicherlich auch zu den Betrogenen, und wahrscheinlich um ihm eine Entschädigung zu bieten, wurde die Schlußvorstellung in dieser Saison am 15. Mai für seinen Säckel angesetzt, wobei er den Leuten mit seinem Clavierspiel ein Gegengeschenk bereitete; for Mr. HENDEL, with an entertainment for the harpsichord. Heidegger übernahm die Führung der Geschäfte und Rechnungen für die Sänger.

Theseus ist von Nicola Haym gedichtet, denn dem Signor Rossi mußte es schwer fallen zwei Texte so schnell hinter einander zu machen. Das Buch wurde dem Grafen Burlington zugeschrieben, einem edlen Freunde der Kunst und der Künstler, bei dem Händel eine ganze Zeit wohnte und in dessen Palast wir bald eintreten werden. Ein Dramma tragico nannte Haym es wahrscheinlich in dem Sinne des alten Stephan von Buchaw, der von seiner „Königin aus Lamparden" (Nürnberg 1551) gesteht, daß sie „auch füglich ein Tragedia mag genent werden dieweil solcher Tumult darin geübt wird." Offenbar wurde das Stück nach dem glücklichen Muster des Rinald zugeschnitten. Theseus und Rinald, Agilea und Almirena, Medea und Armide sehen einander ähnlich; hier wie dort ist halbgeschichtlicher, beständig durch Zaubereien unsicher gemachter Boden.

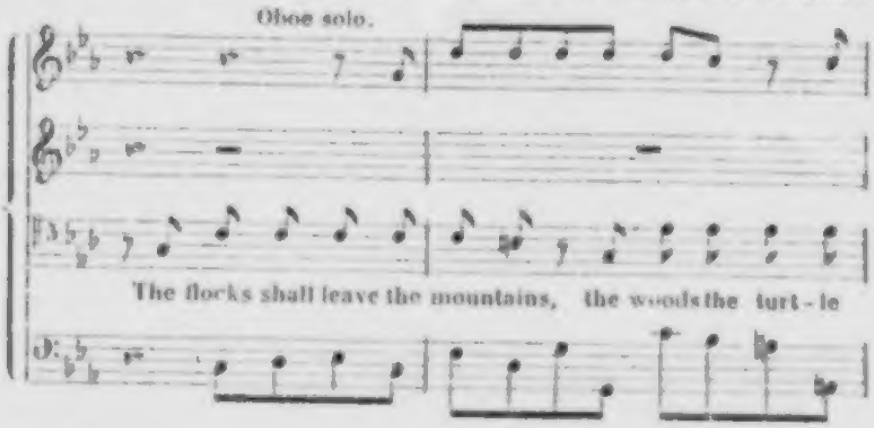
Händel's Musik, die wieder in ganz kurzer Zeit entstanden sein muß, bekundet auf's neue den unerschöpflichen Reichthum seiner Phantasie. Die Ouvertüre ist in drei Sätzen ziemlich weit ausgeführt; in dem zweiten bewirkt eine Pause von zwei Takten einen scherzhaften Gang von der Art, die dem Vater Haydn so natürlich stand. Der dritte Satz spannt außer Oboen und Fagotts auch Hautcontre und Taille an, aber die Hörner fehlen noch überall. Stellen die uns jetzt als gewöhnlich vorkommen, weil sie durch vielfachen Gebrauch abgespielt sind, mußten den Hörern von 1713 zum großen Theile als kühn und neu erscheinen.

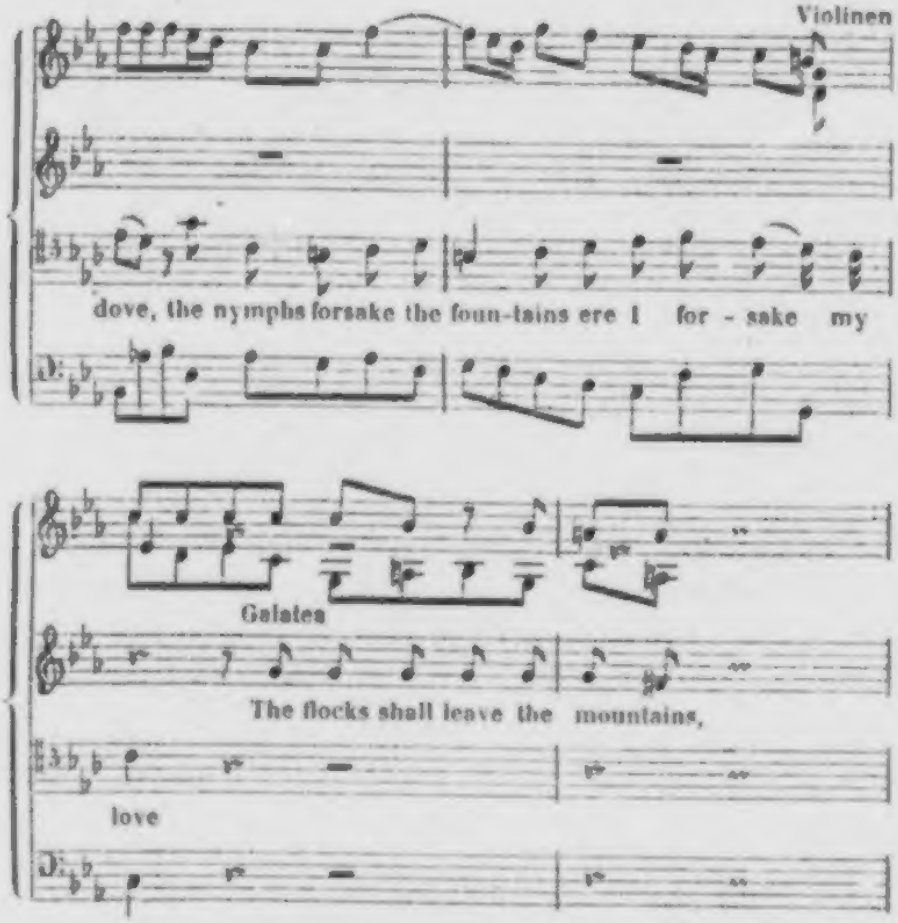
Die hervorragendste Partie in dem ganzen fünfactigen Drama ist die der Agilea, der Geliebten des Theseus. Die beiden Gesänge, mit denen sie die Handlung eröffnet, sind ausgesucht fein instrumentirt und haben noch eine kunstreiche Zugabe erhalten, der erste durch

den Baß, der im Mittelthell das Motiv der begleitenden Oberſtimme wieder zur Anwendung bringt, der andere durch die Oboe, die der Singſtimme canoniſch nachgeht. Ihre dritte Arie (M'adora l'idol mio), die den erſten Act beſchließt, hat einige inſtrumentale Bravourpaſſagen, dazwiſchen aber eine Stelle von überraſchender Schönheit. Die Oboe iſt auch hier weſentlich beſchäftigt, wie überhaupt in der ganzen Oper: Händel hatte jetzt den braven Galliard im Orcheſter ſitzen und machte ſich deſſen Fähigkeiten zu nutze. Aus dem Hauptgedanken des zweiten Theiles dieſer Arie:



entſtand ſpäter der erſte Theil des berühmten Trio in Acis und Galatea:





Die freudige Verſicherung beſtändiger Liebe dient im Acis einem verwandten Gedanken zum Ausdruck, dem, daß ihre Neigung zu einander noch feſter gegründet ſei, als der geordnete Gang der Natur. Die Muſik iſt keineswegs genau dieſelbe, wie Burney ſagt, ſondern zeigt ſchon zu Anfang bedeutende Verbeſſerungen und dehnt ſich im Verfolg viel breiter und ſchöner auseinander. Im zweiten Act hat Medea das Regiment, Agilea erſcheint im dritten wieder, aber ihre beiden ſchönſten Geſänge hat ſie erſt im vierten Act. Hier ſingt ſie zuerſt eine prächtige Schlummerarie an Theſeus (Deh! v'apprite), mit Flöten und gedämpften Violinen begleitet, durchaus einfach gehalten und von der unſchuldigſten Stimme herauszubringen. Wie ſanfte traumhafte Dämmerung iſt die begleitende Harmonie darüber gebreitet. Dann folgt ein Adagio (Amarti si vorrei), welches ſich

nur mit Lascia ch'io pianga vergleichen läßt; die Situation ist ähnlich, die Gestaltung ganz abweichend, und an musikalischer Schönheit steht es diesem nur in der Abrundung des Ganzen nach. Gerade da, wo die tiefsten Regungen der Seele zur Sprache kommen, findet Händel in unendlicher Fülle immer neue Töne. Die Melodie ist für das Lied der Susanna »If guiltless blood be your intent« benutzt; der abweichende Text gestattete nicht die Aufnahme aller melodischen Schönheiten, Händel fügte aber einen ganz neuen und selbständigen Schlußtheil hinzu, der nun die Krone dieses Gesanges bildet. Zu dem Duett mit dem Geliebten »Cara, caro« haben wir eine Fortsetzung der Kammerduette, eine bedeutende und sehr ansprechende Composition, in welcher Burney sogar eine größere Vereinigung von Feuer und Originalität zu bemerken glaubte, als vielleicht in allen Zwiegesängen aus der Zeit.[3]) Margarita del' Epine, welche die Agilea gab, war eine sehr bedeutende Sängerin und schon seit 1702 in London; später, an Geld und Ehren reich, heirathete sie den Dr. Pepusch.

Medea ist fast in allen Stücken das Gegenbild ihrer Nebenbuhlerin. Gesungen wurde sie von derselben Signora Pilotti, die im Rinald die Armide gab. Ihr erster Gesang (Dolce riposo), der auf eine der italienischen Cantaten zurückgeht (S. 237), kommt an Schmelz und Wohllaut der genannten Schlummerarie nah'. Auf diese Cavatina, d. i. Arie ohne Mitteltheil, die hier aber durch ein Recitativ unterbrochen ist, folgt ein feuriger Gesang, der zu einer Zänkerei mit dem Gemahl Egeus überleitet. Das Duett, welches diese Scene abschließt, ist höchst originell angelegt. Wie die Meinungen der Zankenden laufen auch die Töne auseinander und fließen dahin als der ungehemmte natürliche Ausdruck der Empfindung. Der geistreiche, die Situation mit allen der Musik zu Gebote stehenden Mitteln idealisirende Tonsatz nimmt unter Händel's Duetten eine besondere Stellung ein. Medea hat in der Folge noch mehrere bedeutende Gesänge, in welchen die ganze Wildheit und dämonische Gewalt ihrer Natur zu Tage tritt. Auch die accompagnirten Recitative, mit denen Händel sie mehr als die übrigen Personen ausstattete, sind sämmtlich musterhaft im Wortausdruck und von durchdringender Kraft.

3) History IV, 243.

Alles übrige kann man auf einen Haufen werfen. Was etwa noch Ausgezeichnetes darin ist, steckt in den durchweg sehr melodiereichen Nebenpartien, und diese können schon als solche in einer italienischen Oper nicht hervortreten. Die männlichen Hauptpersonen stehen hinter den weiblichen zurück; Theseus ist kein Rinald, Egeus kein Argantes. Die nächste Ursache ihrer musikalisch unbedeutenderen Zeichnung mag man mit Burney immerhin in dem Mangel an wahrhaft großen Sängern erblicken. Aber wer weiter sieht, dem kann nicht entgehen, daß der Fehler schon in der Handlung liegt. Selbst Medea bildet zu der Agilea nicht den natürlichen Gegensatz, den wir zwischen Armide und Almirena wahrnehmen, es ist etwas Gemachtes darin. Und die Männer scheinen nur der Decoration wegen da zu sein; sie kommen nie in das Feuer der Leidenschaft, daher ihre kühlen Gesänge. Bei der natürlichen Stellung, die Händel zu den Gegenständen einnimmt, bildet seine Musik stets die beste Kritik der dramatischen Unterlage. Bei Mozart ist es ebenso. Sie handelten einfach als gesunde ehrliche Künstler, und das allein kann ihnen ein Recht geben, ihren Sängern gegenüber sich so unbefangen zu verhalten, wie sie es zu thun pflegten. Anders steht es um die Componisten, welche großer Sänger bedürfen, damit der Quell ihrer Erfindung in Fluß komme, ohne Rücksicht auf die dramatischen Vorgänge. Nicolini und Boschi, die beiden männlichen Stützen des Rinald, fehlten. Theseus' Arien alle ohne Ausnahme, besonders »S'armi il fato« und »Chi ritorna«, würden etwas anders geworden sein, wenn Händel den Part für Nicolini geschrieben hätte. Die ganze Rolle des Egeus ebenfalls, wenn Boschi zugegen gewesen wäre. Es war jetzt überhaupt kein irgend erträglicher Bassist zu haben, daher mußte diese Partie für einen Altcastraten zurecht gemacht werden und demzufolge die ganze Oper ohne Vocalfundament bleiben. Das erste Liebespaar ist für Sopran und Altcastrat, Margarita del' Epine und Valeriano, das zweite für Sopran und Altcastrat, Pilotti und Valentini, das dritte für Sopran und Alt in Mannskleidern, la Vittoria Albergatti und Miß Barbier.

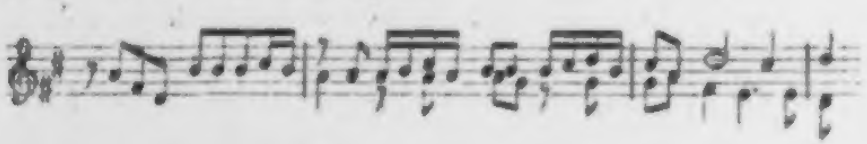
Wenn man auf die Werke sieht, welche Händel außerdem noch in dieser Saison vollendete, muß man Pastor fido und Theseus fast

für Nebenarbeiten halten. Er verließ jetzt die italienische Bühne und stellte sich in die Reihen der Engländer als einer der übrigen. Der bevorstehende Friedensschluß und die damit in Verbindung stehenden Maaßregeln des neuen Tory-Ministeriums bildeten schon seit längerer Zeit das hauptsächlichste Tagesgespräch. Um für eine öffentliche Feier rechtzeitig gerüstet zu sein, nahm Händel das englische Te Deum zur Hand. Schon am 14. Januar 1713 hatte er die Composition vollendet. Aber ob es ihm gestattet werde, sie bei der öffentlichen Danksagung in der Hauptkirche aufzuführen, war eine Frage die seine Freunde jetzt angelegentlich erörterten; denn trotz der Unfähigkeit der lebenden englischen Kirchencomponisten waren die Reichsgesetze gegen eine derartige Einmischung eines Ausländers. Die königliche Capelle mußte aus Eingebornen bestehen, und ohne Zustimmung des Parlamentes durfte hierin keine Aenderung vorgenommen werden. Was Addison forderte, nationale Musik, war in seinem Vaterlande eine unfruchtbare Wirklichkeit. Dr. Turner, Dr. Croft, Goldwin, Isham, King, John Eccles, und wie die vergessenswerthen Meister und Doctoren der Musik alle heißen, erbten mit den Würden und Einkünften auch das Geschäft, am Namenstage den Herrscher herauszustreichen und bei vorfallenden Gelegenheiten Gott zu loben. Um das Gesetz wirksam zu umgehen, hörte Händel auf den Rathschlag seiner Freunde und componirte zunächst eine feierliche Ode zu dem nahen Geburtsfeste der Königin. Ein Conflict mit Master Eccles, Esquire, der während seiner 37jährigen Capellmeisterschaft (1698—1735) alljährlich eine Neujahrs- und Geburtstags-Ode vorlegte und die übrige Zeit in dem Wasser zu Kingstone angelte, war hier leicht zu vermeiden; denn Königin Anna konnte jetzt als Begründerin eines Weltfriedens gepriesen werden, und diese starke Schmeichelei hatte auf ihre natürliche weibliche Eitelkeit, nach der sie bei allem Nichtsthun gern als die Schöpferin großer segensreicher Dinge angesehen sein wollte, auch den besten Erfolg.

Ode auf den Geburtstag der Königin Anna. Am 6. Februar 1713

Der Text, dessen Verfasser mir unbekannt blieb, ist recht musikalisch angelegt. Durch den Friedensschluß, so unnöthig auch die Königin dafür gepriesen wurde, kamen Dichter und Componist doch

über das Gebiet gewöhnlicher Gratulation glücklich hinweg. „Gesegnet sei der Geburtstag der Königin Anna, die der Welt einen dauernden Frieden gab“: das ist der Grundgedanke, der, in sechs Chören mit stets neuer und eindringlicherer Betonung ausgesprochen, sich durch das Ganze hinzieht. Es ist eine ausgezeichnete Composition. Die meisten Einzelgesänge, sechs für eine Stimme und drei für zwei Stimmen, sind Chorarien, Gesänge die der Chor aufgreift und in seiner Weise weiterführt. Die Chöre sind sämmtlich kurz. Den reichen Inhalt des ersten hat Händel zunächst in der deutschen Passion verwandt, dann aber in dem großen achtstimmigen Anfangschor der Debora weiter ausgebaut und zwar in dem zweiten Theile desselben zu den Worten, die von Gott einen kriegerischen Helden erflehen (O grant a leader). Das Thema



ist eins von denen, die auf der Grenzscheide des vocalen und instrumentalen Gebietes stehen und beiden angehören. In dem dritten Oboenconcert finden wir die Musik für Instrumente ausgeschrieben, nur wenig geändert, kleine Zwischengedanken und einige Gänge, die sich für Singstimmen nicht schicken, ausgenommen. Das Concert benutzte er sodann als Ouvertüre zu dem Anthem My song shall be alway; die Musik ist Takt um Takt beibehalten, aber für ein kleineres Orchester zusammen gezogen, so daß die Füllstimmen allein der Orgel überwiesen wurden. Händel kann das Concert von Hannover mitgebracht und zunächst für die Ode umgearbeitet haben. Wer aber sehen will, wie sich dieselben Gedanken für Singstimmen und wie sie sich für Instrumente gestalten, muß das Oboenconcert mit dem Chor in Debora vergleichen, denn der Ode fehlt noch die geläuterte Form. In dem sechsten Chore kommt die frohe Aussicht, daß ein dauernder Friede gewonnen sei, am feurigsten zum Ausdruck, und in einer Weise die das »lord of lords, king of kings« im Halleluja des Messias vorbildet. Als Erstling einer Gattung in der Händel sein Höchstes leisten sollte, als Versuch die Einzelnen mit den Chormassen vereint wirken zu lassen, hat diese Serenata noch einen ganz besonderen

Werth. Doch das alles iſt nur Vorſpiel des erhabenen Te Deum, welches auch ſchon fertig war. Laut Angabe des undatirten Originals ſangen in der Ode die Herren Hughes, Eilfurt, Wheely und Gates, die Altiſtin Miß Barbier und die Sopraniſtin Miß Robinſon, Robilon ſchreibt Händel. Die Dame betrat erſt am 27. Januar 1714 die Bühne und wurde ſchon in den Jahren vorher, als ſie in ihrem Hauſe große muſikaliſche Geſellſchaften gab, für die erſte engliſche Sängerin gehalten. Daß die Ode in St. James vor der Königin aufgeführt wurde, wird nirgends geſagt, verſteht ſich aber von ſelbſt. Brachte John Eccles auch dies Jahr ſeine muſikaliſche Gratulation an, ſo wurde der Königin die Vergleichung des großen Ausländers mit ihren dienſtthuenden Muſikern ſehr erleichtert. Und alſobald gab ſie Händel den Auftrag, die Compoſition des Te Deum und Jubilate für eine kirchliche Friedensfeier nun mit aller Kunſt und allem Fleiße zu vollenden.

Wir kommen hiermit zu dem Werke, welchem von allen bisher beſchriebenen nicht nur ein großer Ruhm, ſondern nach und nach auch eine allgemeine Verbreitung zu Theil wurde. Selbſt dem dreißig Jahre ſpäteren und in vieler Hinſicht reiferen Dettinger Te Deum gegenüber hat es ſich dieſes Anſehen zu erhalten gewußt, in Deutſchland iſt es ſogar bekannter als das Dettinger. Drei unbekannte ſpätere Compoſitionen deſſelben Textes nehmen wir gleich dazu.

Utrechter Te Deum und Jubilate in D. 1713.
Te Deum in B. Cannons, um 1718—19.
Te Deum in A. Cannons, um 1719—20.
Te Deum in D. um 1720, und für Königin Karoline 1737.

Das Original des **Utrechter Te Deum** hat die Beiſchrift. SDG. | GFH. | Londres ce 14 de Janv. v. ſt | 1712. Die auffallende Jahreszahl macht uns keine Schwierigkeit. Man bezeichnete die ganze Winterſaiſon auch wohl kurzweg nach der erſten Hälfte; 1712 iſt alſo nur ein nachläſſiger Ausdruck für 17/13. Er brachte ſeine Compoſition eher zu Stande, als der Congreß zu Utrecht die Verhandlungen, die erſt Ende März 1713 erledigt waren.

Man kann die Compoſition trotz der vierzehn Einſchnitte als einen einzigen Satz, als ein durchcomponirtes Lied von vierzehn

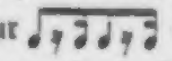
Strophen ansehen. Der geringe Umfang dieser Ein- oder Abschnitte und der einheitliche Ton, der das Ganze durchdringt, wird beim Anhören nur das Gefühl von zweckmäßiger schöner Gliederung, nicht das von hervortretenden breitentfalteten einzelnen Sätzen aufkommen lassen. Der Gesammtausdruck ist es, welcher sich auf bewundernswerthe Weise überall geltend macht, auch da wo die Musik an sich nicht gerade ausgezeichnet zu nennen ist; ihn zu erreichen, sehen wir alle musikalischen Künste hier freudig vereint. Gewiß muß diese meisterhaft leichte und gewandte Handhabung der schwierigsten contrapunktischen Kunstmittel Erstaunen erregen; aber noch viel unerklärlicher ist es, wie Händel schon bei einem Alter von 28 Jahren in religiösen Dingen die reife Erfahrung gewinnen konnte, die sich hier kund giebt. Man sieht, er führte, auch wenn er sanften italienischen Liebesweisen nachging, ein ernstes Innenleben, das dann von Zeit zu Zeit, angeregt durch frohe Erlebnisse seiner Mitmenschen, gewaltig hervorbrach.

Die Genesis dieser Composition läßt sich noch ziemlich weit verfolgen. Mit dem Te Deum, mit einem Kirchenwerke trat Händel den englischen Meistern, wenn auch nur den verstorbenen, näher, als mit italienischen Opern. Purcell hatte vor zwanzig Jahren zur Feier des Cäcilientages auch ein Te Deum nebst Jubilate gesetzt, das alljährlich wenigstens einmal aufgeführt und einstimmig für die größte Composition dieses Textes, auch wohl für unübertrefflich gehalten wurde.[4]) Nun legte Händel das Werk vor sich hin und arbeitete danach sein eignes aus. Daß er dies that, ist weder durch Entlehnung ganzer Gedanken oder Sätze, noch durch bestimmte Nachrichten bezeugt, aber es ist nichtsdestoweniger gewiß. Die Verwandtschaft ist so groß, als sie ohne Gleichheit nur sein kann. Gewöhnlich ist bei Händel Chor was bei Purcell Chor ist, mit den Soli verhält es sich ebenso; ja im Jubilate geht die Uebereinstimmung in der Anlage so weit, daß die Worte »Be shure that the lord« bei beiden ein Duett in Amoll, und die folgenden »O go your way into his gates« einen Allabreve-Chor bilden. Häufig haben kleine Stellen fast dieselben

4) Te Deum and Jubilate for Voices and Instruments made for St. Caecilia's Day, 1694. By the late Mr. Henry Purcell. London 1697. Fol.

Töne. Bei der innigen Geistesverwandtschaft, die zwischen Händel und Purcell besteht, müßte ihr Te Deum ähnlich geworden sein, auch wenn Händel von dem Werke seines Vorgängers niemals gehört hätte; aber als Unterwurf konnte er es nur benutzen, so wie er gethan, wenn er es sich in bestimmter Absicht vorlegte. Händel hat dies sein erstes Te Deum so gut nach Purcell gemacht, als er sein letztes, das Dettinger, nach Urio gemacht hat. Aber hier suche man doch nach dem schwächsten Schatten eines Plagiats! Purcell's Jubilate hält den Vergleich am wenigsten aus, ihm fehlt die tiefe weihevolle Poesie des Händel'schen; gute Musik bleibt es immer, aber nach Händel's übermächtiger That wird man kaum noch davon erfaßt. Das Te Deum selbst scheint mir bedeutend höher zu stehen. Im Grundgefühl stimmen beide Meister wesentlich überein, doch auch in den Sätzen, die uns solches recht deutlich beweisen, hebt Händel sich durch einen längeren stärkeren Athem hervor; und wenn es gilt Wirkung zu machen, so kennt er die wahren Wege und Schliche der Kunst immer am besten. Sein Werk hat fast die doppelte Länge des Purcell'schen. Aber Purcell's Composition wird groß und berühmt bleiben, obwohl die seines Nachfolgers größer und idealer ist. Hätte Händel sich mit seiner That jemals gebrüstet, so würde es bekannt genug geworden sein, daß er Purcell übertreffen wollen und übertroffen. Aber nichts lag ihm ferner, als Ueberhebung über große Vorgänger.

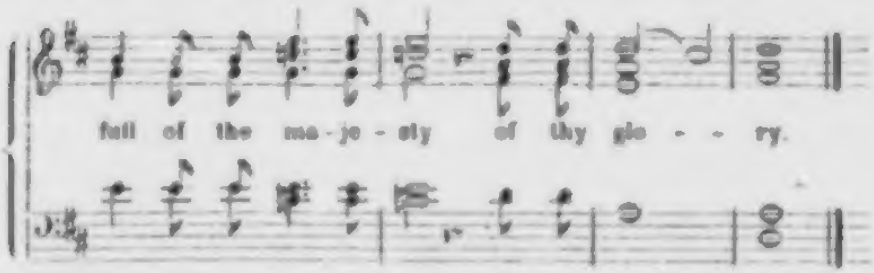
Durch beständigen Wechsel und Gegensatz der musikalischen Gedanken ist die Composition auch den ganz ungelehrten Ohren verständlich gemacht. In das fugirte Vorspiel, das feierlich und fröhlich dahin zieht, stimmt der Gesang zugleich mit den Trompeten ein. Der vierstimmige Chor ist aus freien harmonischen Gängen und kleinen motettartigen Imitationen zusammen gewoben; es ist der erste Chor „Wir preisen dich Herr", der in einem kleinen Nachspiel der Saiten austönt und, sich absenkend, pianissimo verhallt. Unmittelbar hieran schließt sich der Einsatz des Basses zum zweiten Chor, der dem vorigen entgegengesetzt von unten aufsteigend das „Alle Welt dienet dir" verkündigt: eine kleine, höchst geistvoll durchgeführte und in vieler Hinsicht köstliche Doppelfuge; man beachte besonders den Ausdruck des Wortsinnes von Thema und Gegenthema, sowie den feierlichen phry-

gischen Schluß in Fisdur auf den der Strom der Harmonie hindrängt. In das folgende Duo für zwei Altstimmen „Zu dir alle Engel rufen laut" fingen Tenor und Baß im Einklange dreimal forte hinein. Der Satz hat etwas Eigenthümliches und Auffallendes. Er beginnt in Fisdur und schließt, nachdem er in reicher Modulation die zwischenliegenden Moll- und Durtöne durchlaufen, in Cisdur. Die Begleitung ist bei den Solostellen auf das Quartett beschränkt, welches die Figur  ohne Unterbrechung durchführt. »To thee all Angels cry aloud« singen die Alte, und eben dies ist das Auffallende, daß es in einem Tone geschieht, der eher Kummer, als Freude und Herrlichkeit ausspricht. Der Gebrauch, den Händel bald nachher in der deutschen Passion bei Christus Gebet am Oelberg und wiederholt später von dieser Begleitung gemacht hat, zeigt seine Absicht ganz unzweideutig. Burney nimmt an, das mehrdeutige Wort to cry habe Händel seinem nächsten Sinne nach als „schreien" aufgefaßt, da es hier, wie schon Eschenburg anmerkte, doch nur „rufen, anrufen" bedeuten kann[5]); „singen immer mit hoher Stimm" hat es Luther gegeben. Später in der Geschichte macht Burney die Bemerkung, daß auch Purcell, der geborne Engländer, die Stelle ganz ähnlich aufgefaßt hat, und ohne Händel bei dieser Gelegenheit von dem Vorwurfe sprachlicher Mißdeutung wieder zu befreien, begnügt er sich zu sagen: bei der Behandlung des Wortes cry schienen ihm alle Componisten der Ambrosianischen Hymne auf einem Irrwege zu sein.[6]) Sollte aber dieser angeblich allgemeine Irrthum nicht vielmehr eine allgemeine Wahrheit einschließen? Daß Händel bei diesem Utrechter Te Deum die Stelle etwas zu scharf faßte, vielleicht durch cry, vielleicht durch seinen Vorgänger, vielleicht durch die Vorstellung von gefallenen Engeln mißleitet, wird man nicht in Abrede nehmen können; aber bei dem Dettinger, eben demjenigen, welches von Burney mit der Sprachbemerkung beschenkt wird, kann nur falscher Vortrag ein Mißverständniß der Art erzeugen. Die Stelle muß wohl larghetto e piano, wie die Ueberschrift lautet, aber durchaus nicht klagend gesungen werden: dann klingt sie wie ein Ton, der in sanftem Wogen durch das Universum

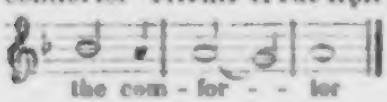
5) Commemoration p. 29. Eschenburg's Uebersetzung S. 24.
6) History III. 484.

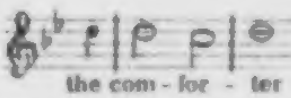
zieht, an ſeiner Quelle, da wo die Engel ſingen, laut ſchallend, für fernere Räume ſanft und weich; „die Himmel und alle ihre Gewalten“ ſingen die unteren Stimmen uniſono und ſtark dagegen. Wem dieſe Auffaſſung zu ſublim vorkommt, und den meiſten Te Deum-Componiſten gegenüber iſt ſie es ſicherlich, der wird ſich die Anlage des Satzes leicht aus der muſikaliſchen Praxis erklären können. Der voraufgehende Satz muß ein ſtarker Chor ſein, der nachfolgende ebenfalls, muſikaliſche Rückſichten erheiſchen ein contraſtirendes Mittelglied, und die Componiſten ſtellten nun meiſtens ohne tiefere Bedeutung einen Pianoſatz dazwiſchen. So erklärt ſich die Uebereinſtimmung, denn die phyſiſchen Geſetze der Klangordnung werden von allen Muſikern empfunden.

„Heilig Gott, Herr Zebaoth, Himmel und Erde ſind voll von deiner Majeſtät“ brauſt hierauf um ſo lauter. Unmittelbar vor dem Schluſſe ſucht er das Wort majesty noch beſonders würdevoll zu betonen und ſchwingt ſich daher von Emoll zu Cdur auf:



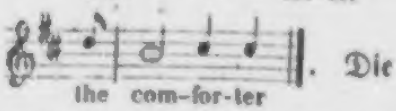
zu einem Accord, der garnicht in der Tonart liegt, aber in der alten Muſik, in den Tonwerken des 16. Jahrhunderts beſtändig gebraucht wurde. Händel hat dieſen Accord auf dem Unterganzton mehrmals verwandt, doch nur in ſeinen ſtrengkirchlichen Arbeiten, und ſtets mit entſchiedener Wirkung. Bei den unendlich feierlich betonten Schlußworten „und den heiligen Geiſt den Tröſter, also the holy ghost the comforter“ betonte er das letzte Wort deutſch comfórter ſtatt cómforter



, was er bei der nächſtfolgenden Compoſition deſſelben Textes alſo beſſerte 

. Noch beſtimmter lautet es in dem Dettinger Te Deum

, und sodann zum Schlusse desselben



. Die letzte Betonung, musikalisch ungewöhnlich, ist sprachlich von allen wohl die richtigste. Die verschiedene Behandlung des Wortes comforter ist bezeichnend für Händel's Art, seine Werke nicht durch beständiges Ausfeilen des ersten Entwurfs, sondern durch unablässig wiederholtes Entwerfen, Umbilden und Neuschaffen zu vollenden. Burney hat bei einer allgemeinen Vergleichung zwischen Purcell und Händel als Vorzug des ersten angeführt, daß er oft den Sprachlaut englischer Worte am besten zu treffen gewußt, sogar deren Gehalt und Tönung, und krönt seine flache Bemerkung durch das unglückliche Bild von Original und Uebersetzung.[7]) Geist und Leben der Sprache hat noch keiner so zum Ton gestalten können, als Händel; behauptet Burney dies im Ernst von Purcell, so verwechselt er Declamation mit Composition. Doch in dem Accent englischer Worte versteht sich der Vorzug des Engländers von selbst, besonders dem Utrechter Te Deum gegenüber, wo Händel noch mit dem Wörterbuche in der Hand componirte. Aber sollte nicht auch Master Clayton dasselbe Lob in Anspruch nehmen dürfen? Und ist das in der That ein nennenswerther Vorzug, den auch ein Clayton besessen haben könnte?

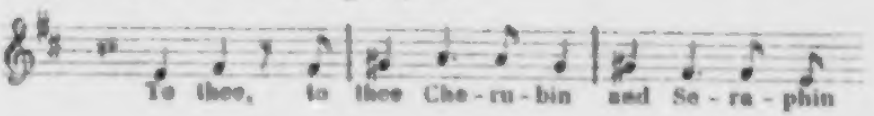
Den Chor „Du bist der König der Herrlichkeit" hat er in das Anthem Have mercy upon me o Lord, Psalm 51, zu den Worten »Thou shalt make me hear of joy and gladness« wieder aufge-

7) »Handel, who florished in a less barbarous age for his art, has been acknowledged his superior in many particulars; but in none more than the art and grandeur of his choruses, the harmony and texture of his organ fugues, as well as his great style of playing that instrument; the majesty of his hautbois and grand concertos, the ingenuity of the accompaniments to his songs and choruses, and even in the general melody of the airs themselves; yet in the accent, passion and expression of English words, the vocal Music of Purcell is, sometimes to my feelings, as superior to Handel's as an original poem to a translation«. History III, 344. Mit dieser Vergleichung beschließt Burney das Capitel über Purcell.

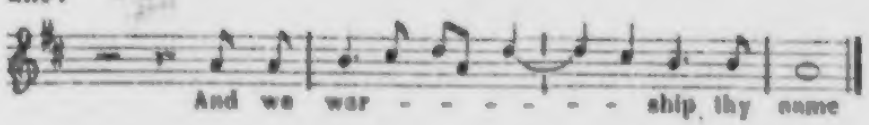
nommen, dabei nicht bloß Begleitung, Stimmführung und Stimmenvertheilung gebeſſert, dem neuen Texte und den veränderten Verhältniſſen anbequemt, ſondern auch einen ſelbſtändigen längeren Mittelheil mit anderen Worten und neuer Muſik dazwiſchen geworfen, beide Gedanken zum Schluſſe kurz zuſammen gedrängt und ſo aus dem urſprünglich kleinen Chore einen vierfach vergrößerten entſtehen laſſen. Dem zweitnächſten Satze, einem Solo für Alt über die Menſchwerdung des Gottesſohnes durch die Jungfrau (When thou tookest upon thee) wurde in dem unmittelbar folgenden Satze deſſelben Anthems (Make me a clean heart o God) eine ganz ähnliche Umbildung zu Theil. Auch hier reicht das Entlehnte nur für den erſten Theil des neuen Liedes aus, der zweite „Verwirf mich nicht von deinem Angeſicht" hat eine andere Weiſe, die aber von einem ſanften Motiv aus dem vorhergehenden kunſtreich durchflochten iſt. Rechnet man hinzu, was aus dem Utrechter Te Deum in die nächſtfolgenden einging, ſo wird erſichtlich, daß Händel ſeine erſte große Kirchencompoſition ziemlich ausgeſchöpft hat.

Den Schlußchor intoniren die oberen Stimmen mit den Inſtrumenten im Einklange bei figurirtem Baſſe:

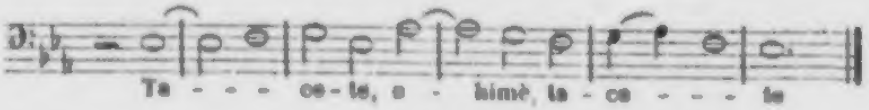
Ein ähnlicher, die Quarte umſpannender Auf- und Abgang iſt ſchon vorhin in zwei Motiven dageweſen:



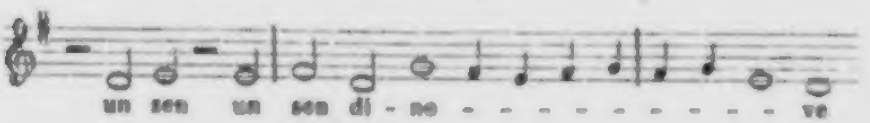
und:



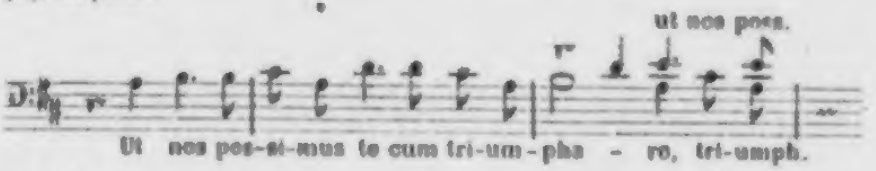
doch weder mit so hervorbrechender Gewalt, noch im Grundton der Tonart und an der Spitze des Chores stehend. In dem achten hannöverschen Kammerduett Tacete, ohimè, tacete wird er sehr pathetisch und nur wenig abweichend betont:



Der Gang, aus dem alten Kirchengesange stammend wo er die Gebete mit schloß, ist schon im 16. Jahrhundert vielfach für den gelehrten Contrapunkt ausgebeutet. Auch Händel's Zeitgenossen haben wiederholt danach gegriffen, ich will nur Steffani, Perti und Bach nennen. Steffani's Duett Tengo per infallibile zeigt ihn auf diese Weise:

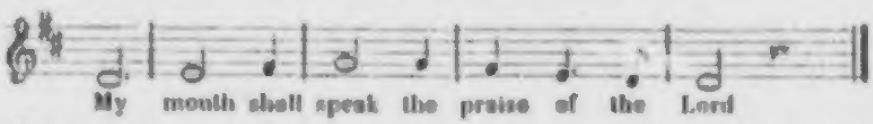


In einer achtstimmigen Fuge von Perti, die 1704 für den Großherzog Ferdinand III. von Toscana gesetzt wurde, ist die Eintheilung fast dieselbe:



Bach beginnt seinen vierstimmigen Chor, den er für die Rathswahl-Cantate „Wir danken dir Gott" 1731 anfertigte und dann wegen der besonderen Künstlichkeit, wie ich vermuthe, in der Hmoll-Messe noch zweimal zu verschiedenen Texten absingen ließ, mit einer Engführung:

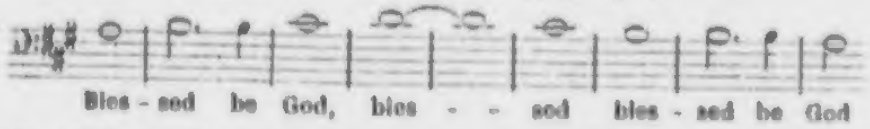
Auf den Sinn der Worte geſehen, ſcheinen die Töne für das Gebet um Frieden nur inſofern angemeſſen zu ſein, als dieſes den Schluß der Meſſe bildet. Die Fähigkeit, eine große religiöſe Compoſition zu ſchließen, zu krönen, hat allein Händel in dieſer Tonreihe erkannt, im wunderbarſten Einverſtändniß mit der uralten Kirchenweiſe; wir gewahren hier eine merkwürdige Vergeiſtigung des pſalmodiſchen Halleluja und Amen. Er intonirte damit den Schlußgeſang des Anthem O praise the Lord ye Angels, bloß durch den Alt ohne Hinzutreten anderer Stimmen oder Inſtrumente:



Weit erhabener noch und dem Schlußchor unſeres Te Deum faſt

8) „Wir danken dir Gott", Ausgabe der Bachgeſellſchaft V. 1, 288 »Gratias agimus tibi«, ebenda VI, 81. »Dona nobis pacem« VI, 293.

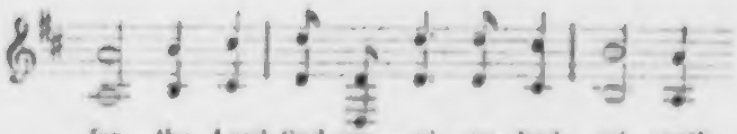
gleich tritt das Thema in einem andern Anthem (Let God arise) auf; eine kleine Abweichung entsteht daraus, daß der Gesang in die tieferen Stimmen, Alt II, Tenor und Baß, gelegt ist:



Das belebtere Gegenthema ruht hier auf Halleluja; mit dem vorigen vereint und wechselnd, gestaltet sich ein prachtvoller Schlußchor, der den Utrechter bei gleicher Anlage durch größere breitere Entfaltung überragt. Das genannte Anthem ist der Vorläufer des Oratoriums Israel in Aegypten, in welchem unser Thema mit dem Siege Israels gleichsam seinen eignen Sieg feiert. Es baut sich dort an ihm einer der größten Chöre auf, die Händel geschaffen hat, der achtstimmige Lobgesang des erlösten Volkes „Ich will dem Herrn singen". Alt und Tenor in beiden Chören intoniren:

Der Chor eröffnet den zweiten Theil, zum Schlusse lenkt das Oratorium dahin zurück und wiederholt ihn fast in voller Länge; weil aber hier, dem Sinne entsprechend, das feurig lebendige Contrathema „for he hath triumphed gloriously, denn er hat eine herrliche That gethan" zuerst vorgeht und obige Töne erst später aufleuchten, hält Burney diese wirklich für das Contrathema und bewundert sie eben als solches außerordentlich.[9]) Bei den Engländern war es noch immer so, daß selbst Mißverstand und mangelhafte Kenntniß zu Händel's Preise ausschlugen; bei den Deutschen sehen wir das umgekehrte Verhältniß, namentlich bei den Gelehrten. Schließlich führt das Halleluja des Messias in seinem zweiten Hauptgedanken — Contrathema kann man hier nicht mehr sagen — dieselbe Melodie vor:

9) Commemoration p. 39.



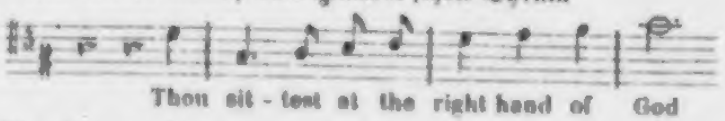
In den aufgewieſenen Geſtaltungen hat Händel den Gehalt dieſer Tonreihe erſchöpft und durch die beiden letzten, Iſrael und Meſſias, zu einer ſo hohen Vollendung gebracht, daß eine Weiſe, die in ihrer Einfachheit dem planen Kirchengeſange die Hand reicht, nun in überirdiſcher Erhabenheit prangt.

Schon die Themas zu den fugirten Stücken in dieſem Te Deum ſind ſämmtlich Muſter von Einfachheit, wie bei Händel überall. Auch in der Durchführung wagt er ſich nicht weiter, als der ungelehrteſte Sinn zu folgen vermag. Er ſcheint ſich ſeiner prieſterlichen Thätigkeit bewußt zu ſein, daß er hier den Lobgeſang Aller in Tönen, die Jeder faßt, als die ſeinen erkennt und im Herzen mitſingt, emporzutragen habe. Nur bei völligem Verſenken in den Gegenſtand und in die Seele derer, für die der Gegenſtand eben da iſt, kann ſolches gelingen: dann bleibt von dem eignen Selbſt nur die Kunſt und die Kraft erhalten, die Subjectivität geht unter. Und das ſind die Stunden, in denen der Künſtler das Ewige erlebt und das Unvergängliche ſchafft.

Die Chöre ſind zuerſt vierſtimmig, von Nummer 4 an fünfſtimmig mit zwei Discanten. Eine beſondere Abwechslung gewährt dazwiſchen der ſiebenſtimmige Chor „Day by day, tagtäglich loben wir dich", ein bewegter Doppelchor mit lebhaftem Wechſel der Motive und Tonlagen und von glänzender Geſammtwirkung, ganz im Styl der alten italieniſchen und deutſchen Capellchöre. Der vorletzte Chor tritt an den wenigen Stellen, wo er ſich geltend macht, in ſechs Stimmen auseinander. Der letzte iſt wieder fünfſtimmig. Die Schlußtakte enthalten einen der größten Druckfehler, mit denen Arnold's Ausgabe ſo reichlich bedacht iſt. Die Cadenz in Gdur, der Unterquinte des Grundtones, iſt garnicht aufgelöst, ſondern ganz treuherzig bis zu Ende ausgehalten, und zwar in allen Stimmen.

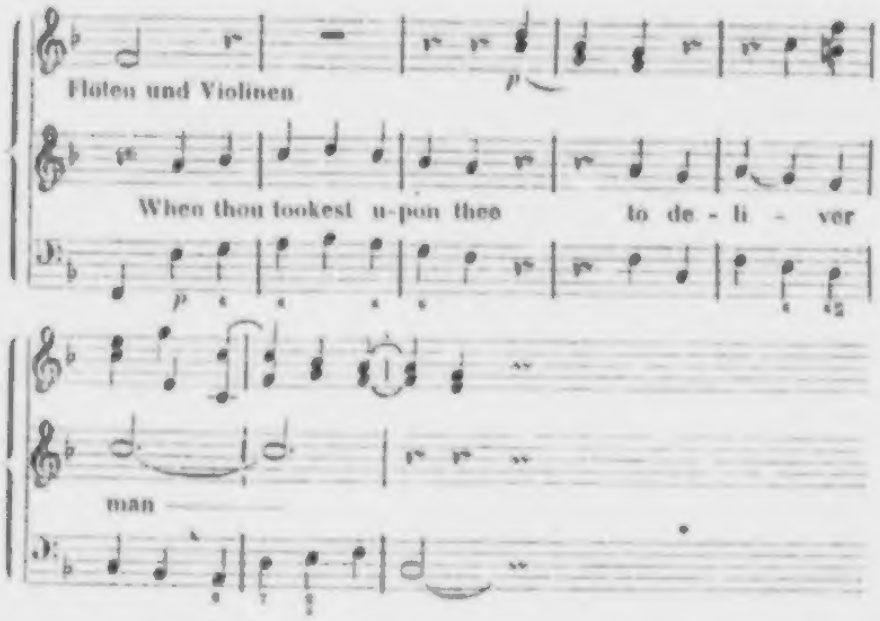
Das um 1719 geſetzte Te Deum in Bdur verdankt ſeine Entſtehung nicht einer bedeutenden öffentlichen Begebenheit, ſondern hauptſächlich dem Wunſche des kunſtliebenden Herzogs von Chandos,

vom Händel einmal wieder ein Te Deum zu hören. Dabei war der Componist in den Gesangmitteln beschränkter, so daß er nur über einen fünfstimmigen Chor — und zwar in dieser sonderbaren Zusammensetzung: Discant, Tenor I, Tenor II, Tenor III und Baß, eine Knabenstimme und vier Männerstimmen — verfügen konnte. Aus solchen Umständen erklärt sich die ganze Haltung der neuen Composition. Sie ist weniger kirchlich-feierlich, behende muntere Gänge sind mit Vorliebe aufgenommen; sie hat fast die doppelte Länge der Utrechter, man müßte dieses Te Deum das große nennen wenn es auf die Länge ankäme. Mehrere gewichtige Stellen sind aus dem Utrechter neu bearbeitet eingegangen, manche andere Sätze sind offenbar nach dem Muster dieses herrlichen Bahnbrechers zugeschnitten. Dazwischen steht Anderes in Selbständigkeit und großer Schönheit, von dem wahrlich zu beklagen ist, daß man es nicht einmal dem Namen nach kennt. Es gehört dahin gleich der zweite Satz »All the earth doth worship thee« bis zu den Worten »heav'n and earth are full of the majesty of thy glory«, der also drei kleinere Absätze der früheren Composition vereinigt. Schon deßhalb, noch mehr aber wegen seiner glücklichen Verschmelzung eines leichten Melodienflusses mit tiefernster Chorwirkung, würde ich dieses Stück für eine öffentliche Aufführung unbedingt vorziehen, es läßt sich auch ohne die geringste Schwierigkeit für die drei Utrechter Sätze einordnen. Die Behandlung des cry der Engel ist hier einem Mißverstande schon viel weniger unterworfen, obwohl zum Theil dieselben Töne verwandt sind. Der Satz wird überall einen bedeutenden Eindruck machen. Man sieht daß Händel mit Liebe und in dem Glauben, auf diese Weise mindestens etwas dem Früheren Ebenbürtiges schaffen zu können, daran gearbeitet hat. Dasselbe gilt vielleicht in einem noch höheren Maaße von dem Chore „Du sitzest zur Rechten Gottes"; dieser besonders würde bei einer Aufführung des Utrechter Te Deum für den älteren Satz einzuschalten sein, da er ihn an Länge fünfmal und auch an Bedeutung übertrifft. Aus einem neuen, echt Händel'schen Thema

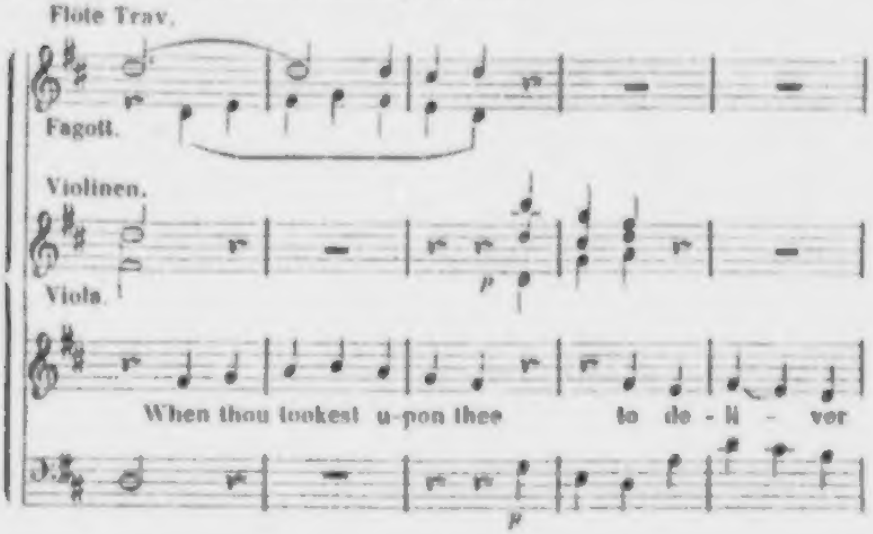


ging hier eine reguläre ausgeführte Fuge hervor, denn in Cannons

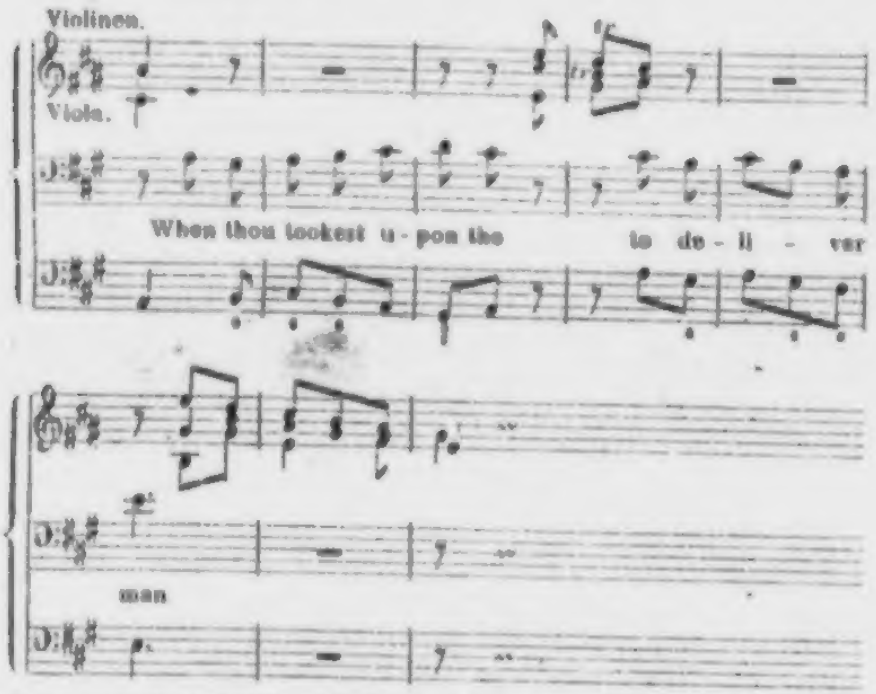
war eine gewählte Zuhörerſchaft, die dergleichen verſtand und zu ſchätzen wußte. Das Utrechter Te Deum kann mit Hülfe der bezeichneten Chöre die für eine große Aufführung völlig ausreichende Breite gewinnen. Der zarte ſüßklingende Geſang über Chriſti Menſchwerdung:



hat in dem folgenden Te Deum in Adur eine gewähltere ſorglichere Harmonie und Inſtrumentirung erhalten:



Der Grundgedanke dieſes Geſanges gefiel ihm ſo ſehr, daß er ihn in dem Satze für Bariton im Dettinger Te Deum wieder benutzte, aber durchgehends umgeſtaltet:



Der genannte ſiebenſtimmige Capellchor »Day by day« mußte hier, auf fünf Stimmen zuſammengezogen, bedeutend verlieren. Seinem Inſtrumentalvorſpiel von zwei Trompeten und Baß, d. i. Orgel,

ſind nun zwei Violinen und Oboe hinzugefügt, wofür die eine Trompete wegfiel: ein Fingerzeig, wie derartige, bei jetzigen Aufführungen oft ſo kahl und zopfig erſcheinende Stellen paſſend ausgefüllt werden können.

Das Te Deum in Adur, wohl ein Jahr nach dem vorigen und für dieſelbe Capelle geſchrieben, iſt weſentlich nur eine verkürzende Bearbeitung der beiden vorausgegangenen, beſonders des letzten. Es beginnt wie dieſes, umgeht dann aber die erwähnten großen neuen Chorſätze und lenkt zum Utrechter zurück, läßt auch mehreres von einer einzelnen Stimme ohne Unterbrechung abſingen, wodurch allerdings früher das Ende erreicht wird. Aber der Schlußchor iſt neu geſetzt und bedeutend. Alle Chöre ſind ſechsſtimmig, auch wieder in eigenthümlicher Stimmenvertheilung, ſo daß ſtellenweiſe drei verſchiedene Bäſſe erſcheinen. Beide Chandos-Te Deum ſind undatirt, man kann ſie daher nur unbeſtimmt in die Jahre 1718 – 20 ſetzen und nur aus ihrer Beſchaffenheit dem in Adur auch der Zeit nach den Vorrang einräumen. Das S. D. G., Gott allein die Ehre! fehlt nirgends.

Auch das kleine Te Deum in Ddur, 1737 zu Ehren der Königin Karoline aufgeführt, muß ſchon in Cannons entworfen und geſungen ſein. Die Handſchrift, jetzt unvollſtändig, enthält wie gewöhnlich die Angabe der Sänger. Genannt ſind Mr. Leigh and Bayly, die um 1737 für ihn ſangen; ausgeſtrichen ſind Hughes, Menz, Eilfurt, Gates, Baker, Wheely, die er in Cannons hatte, an einigen Stellen ſind ſie auch wie aus Verſehen wieder nicht ausgeſtrichen. Vermuthlich ſetzte Händel die Stücke für die Geburtstage des Herzogs in den drei Jahren 1718, 19 und 20. Das letzte in Ddur hat am wenigſten Selbſtändigkeit, es iſt aus den Gedanken der vorigen und einigen andern Lieblingsgängen zuſammen geſtellt. Die kleinen Chöre ſind ſämmtlich fünfſtimmig. Die im Utrechter Te Deum angeſtimmte Weiſe ſehen wir ſomit in Händel's eigenen Werken nach und nach völlig aus- und abgeſungen. Erſt in dem Dettinger (1743) erhob er ſich wieder, angeregt durch ein Te Deum von Fr. A. Urio und durch eine große nationale Begebenheit, zu einem wahrhaft neuen Lobgeſange.

Auch noch ein Jubilate ſetzte Händel für die Friedensfeier, das einzige welches er gemacht hat; ſein Vormann Purcell ſchrieb

ebenfalls Te Deum und Jubilate. In Deutschland ist das Werk bekannt als der hundertste Psalm, aus dem der Text genommen wurde, und als solcher vor vielen Jahren bei Breitkopf und Härtel gedruckt. Es gehört zu seinen großartigsten Schöpfungen. Durch eine längere Instrumentalsymphonie, die nachträglich hinzu kam, aber in dem deutschen Drucke fehlt, ist es für einen von dem Te Deum gesonderten Vortrag noch zweckmäßiger eingeleitet; sie besteht ihrem Haupttheile nach aus der Einleitung und Begleitung zu dem ersten Chor des Te Deum. Das Jubilate ist diesem an Länge fast gleich, enthält aber nur sieben Sätze. Der erste, ein Aufruf zu heiliger Freude, entsprang aus dem lateinischen Psalm laudate pueri (S. 165). Eine Stimme beginnt den Gesang, von der Trompete vorgebildet, unterstützt, vom Chor emporgeschwungen „O sei fröhlich in dem Herrn alle Welt!" Mit großer Kunstweisheit sind die Mittel gewählt, die eine herzbewegende Freude maaßvoll feierlich und zugleich im höchsten Grade lebendig ausdrücken. Lang ausgehaltene verhallende Töne beginnen das Vorspiel, auch den Gesang der einzelnen Stimme und des Chores, und als Andeutungen des Unaussprechlichen durchziehen sie die sonst lebhafte Bewegung. Man sehe aber was die erwähnte deutsche Partitur daraus gemacht hat. Das Trompetensolo ist gestrichen, der Vorgesang der einzelnen priesterlichen Stimme auch, der so bedeutungsvolle ausgehaltene Ton in beiden ebenfalls, ja sogar zu Anfang des Chores; dafür blasen zwei Flöten und zwei Trompeten mit, auch die Pauken sind angespannt, die 46 Takte sind auf 21 zusammen gezogen, und der Choranfang „Jauchzet dem Herrn alle Welt" klingt nun wie ein gemeiner Aufschrei, ohne Würde und Weihe. Das nannte man und nennt man leider noch immer Händel's Tonsätze für moderne Ohren genießbar machen! Schon gegen die Art den Text deutsch zu geben muß man sich entschieden auflehnen. „Jauchzet dem Herrn alle Welt" fängt der hundertste Psalm allerdings in Luther's Uebersetzung an, doch paßt die Wortstellung nicht im mindesten zu Händel's Musik. Händel hielt sich natürlich an die englische Bibel, sowie er in Deutschland nicht ohne Grund von der deutschen abgegangen sein würde; aber bei nachträglicher Uebersetzung ist das musikalische Werk maaßgebend, nicht Luther's Version. Das Englische »O be joyful in the Lord all ye lands« läßt sich unge-

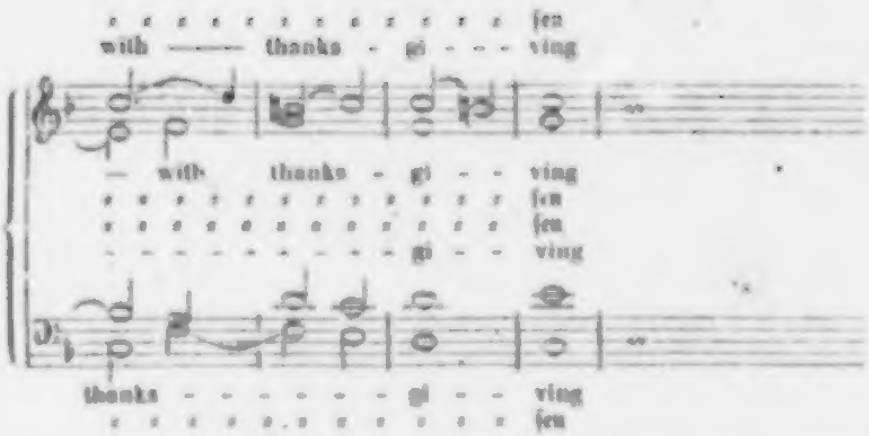
zwungen nachſingen „O ſei fröhlich in dem Herrn alle Welt“, und ſo allein kann hier der Muſik Genüge geſchehen. Der Anfang des wundervollen Chores in Fdur iſt ebenfalls durch gedankenloſes Zurechtbiegen nach Luther's Worten um ſeinen ſchönſten Sinn gebracht. In der deutſchen Partitur iſt überhaupt Alles verſchlechtert, nur wie zufällig begegnen ſich hie und da der ſtarke Luther und der ſtarke Händel in einem treffenden Ausdruck. Solche Stellen muß man eifrig feſthalten, aber ebenſo ſehr die zügelloſe Willkühr verabſcheuen, die das Werk des einen großen Mannes zum Deckmantel nimmt, um das des andern zu mißhandeln.

In den Chören iſt wieder beſtändiger Wechſel. Der erſte Chor hat vier Stimmen, der zweite anfangs ebenfalls, dann theilt ſich der Discant, damit ſich Thema und Gegenthema in der herrlichen Doppelfuge ausbreiten können, der dritte und längſte Chor iſt wieder vierſtimmig, der Lobpreis der Dreieinigkeit achtſtimmig, das feierliche Amen fünfſtimmig: alles nach Erforderniß des Textes. Dieſer muſikaliſche Ausbau der Wortvorlage läßt ſich bis in's Einzelnſte verfolgen und bleibt ein unvergängliches Muſter für alle Tongeſtältung. In dem zweiten Chore führen die Worte »Serve the Lord with gladness, dient dem Herrn mit Freuden“ das froh bewegte erſte Thema, und nach einmaliger vierſtimmiger Durchführung bis z^ einer Cadenz auf der Dominante heben die Mittelſtimmen uniſono das im Choralton feierlich dahinziehende Contrathema an »and come before His presence with a song, und kommet vor Sein Antlitz mit Geſang“. Langſam ſenkt es ſich von der Quinte der Tonart in den Grundton, wie ſich das Vorderthema munter eine Quarte aufſchwang, bildet alſo den klaren muſikaliſchen Gegenſatz, den in ſolchen Fällen die Schulregel von Thema und Contrathema fordert, der ſich hier aber, überflügelnd jede Satzung, aus einer tiefgeiſtigen Auffaſſung des Textes geſtaltet. Denn es liegt ein Fortſchritt in den Worten „Dienet dem Herrn mit Freuden — und kommet vor ſein Antlitz mit Geſang“: der Nach- und Gegenſatz nimmt, bei aller Gemeinſamkeit der Stimmung, einen veränderten, einen erhabeneren Geſichtspunkt, die Schaar fühlt ſich verſetzt vor das Angeſicht Gottes und ſingt dem Ewigen, wie das von Händel ſo unvergleichlich erfaßt und ausgedrückt iſt.

Dennoch iſt es nicht dieſer Chor, der voran zu ſtellen wäre, wenn das höchſte Muſter einer Pſalmencompoſition genannt werden ſollte, ſondern der folgende; ein wahrhaft göttlicher Geſang, der alles abgeſtreift hat was vergänglich iſt. Das knappe Wort dehnt ſich hier aus zu einem unendlichen, poeſie- und weihevollen Lobgeſange, und der Muſik merkt man nichts Gewöhnliches, Bekanntes, früher ſchon Dageweſenes an, alles quillt auf den Zauberſchlag des Wortes wie urſprünglich hervor. „O go your way into his gates, o gehet ein zu ſeinen Thoren", ruft Einer dem Andern zu, „mit Danken" ſagen ſie vereint, und immer lauter, immer eindringlicher erſchallt ihr Ruf. Die Saiteninſtrumente führen einen neuen Gang ein, der in freier Nachahmung die Singſtimmen durchläuft, während die Inſtrumente das erſte Thema wieder aufnehmen. Mit Takt 85 ſenken ſich Geſang und Begleitung gemeinſam neun Takte lang, die letzten ſieben auf dem Worte praise, in einen feierlichen phrygiſchen Schluß nach Adur, und haben hiermit den Ton, der zu Anfang angeſtimmt wurde, ausgeſungen. Wie Einer den Andern zur Wallfahrt nach Gottes Tempel aufruft, wie ſie gemeinſam dahin ziehen, wie die Menge immer mehr anwächſt, eine ſteigende Lebendigkeit und Fülle gewinnt, wie man endlich in die Thore eintritt: das iſt bisher verkündet. Ein Hauptabſchnitt iſt erreicht. Nun ſteht die Schaar im Heiligthum angeſichts des Allerheiligſten und erhebt ſich zu einem neuen Liede „O danket, danket Ihm und rühmet Seinen Namen!" Mit dem Tenor unmittelbar in den Schluß des Vorgeſanges eingreifend, entfaltet ſich hier ſein Gegenbild: das Grundgefühl iſt daſſelbe geblieben, aber die Haltung iſt ruhiger, feierlicher, ganz ſo wie es ſich für die ziemt, die vor Gott ſtehen. Innige Freude und erhabener Ernſt iſt in dieſen Lauten des Dankes, die in reizvollem Wechſel auf und ab ſchweben, auf eine Weiſe verſchmelzen, welche vollkommen genannt werden muß. Es iſt der Grundgedanke jeder religiöſen Dichtung, und namentlich der Pſalmen, daß dem Aufrufe der Gehorſam, dem Wunſche die Erfüllung werde, denn dieſe Lieder ſind nichts anderes und wollen nichts anderes ſein, als Stimmen des vielfach und tief Erlebten. Wenn es alſo heißt „Gehet ein zu ſeinen Thoren!" ſo iſt der Dichter ſelber in fröhlicher Menge ſchon viele Male eingezogen in dieſe Thore, und wenn er dann weiter ſagt „O danket, danket Ihm!" ſo bekennt

er nur was er in Gottes Heiligthum lebenslang gethan und was er an wunderbarer Hülfe vielfältig erfahren. Aber welche religiöſe Stärke und Klarheit und welche Fülle ſelbſteigner Erfahrung mußte in dem jungen Tonſetzer vorhanden ſein, der den Grundgehalt dieſer wenigen Worte zu einem ſolchen muſikaliſchen Hymnus auszubauen im Stande war! Das Dichteriſche, oder vielmehr das Geiſtige und Göttliche, wird hier in einem Maaße frei und klar, daß man, in ſein Anſchauen verloren, alle eigentlich tonkünſtleriſche Geſtaltung vergißt.

Man kann dieſen Tonſatz anſehen als eine Motette in zwei Abſchnitten, von gleicher Länge und ganz ähnlicher Anlage, durchweg doppelt fugirt, mit einigen freigewählten, nicht durch den Contrapunkt bedingten Eintritten und Gängen untermiſcht. Händel hat die erſte Hälfte davon drei Jahre ſpäter in der deutſchen Paſſion von Brockes wieder verwandt:



aber dadurch nur bewieſen, daß das wirklich Vollendete nicht übertragen, nicht einem Fremden angepaßt werden kann, daß es mit dem Grunde, auf welchem es ſich erhob, ſteht und fällt. Zwiſchen den Pſalmworten und der Verſicherung der Jünger des Heilandes „Wir alle wollen eh' erblaſſen, als durch ſolch' Untreu dich betrüben" mag immerhin eine geringe Verwandtſchaft beſtehen, auch mag ſich die Muſik zu der Innigkeit, mit der die Verſicherung kundgegeben werden muß, recht wohl ſchicken; aber dennoch ſteht feſt, daß das Original hier nach allen Seiten abgeſchwächt, ſeines weſentlichen Gehaltes beraubt iſt, ſowie, daß Händel nur dazu griff, weil die matten deutſchen Worte ihn zu nichts Eignem anregten, und weil er dieſes Werk in eine Gegend ſandte wohin der Schall ſeines Jubilate nur durch Zeitungsnachrichten gedrungen war. Neben den vielen glücklichen, oft ſo bedeutungsvollen Umbildungen, von denen Händel's Werke vollere Zeugniſſe geben als die irgend eines anderen Tonmeiſters, iſt auch dieſe nicht glückliche, nicht geiſtig begründete ſehr lehrreich. Erſt wenn man beides, das Gelungene wie das Mißlungene, zuſammen hält, läßt ſich ſein Verdienſt und das Vermögen der Vocalmuſik ermeſſen. Höchſt auffallend ſind hier Winterfeld's Worte. Er ſagt von der deutſchen Paſſion: „Händel hat dieſes Werk ſpäterhin — man darf es wohl ſo nennen — zerpflückt wie keines; obgleich er wohl noch in folgenden Tagen zuweilen einen einzelnen Tonſatz der beſonderen Beifall gefunden hatte, einem andern Werke ein zweitesmal einverleibt hat. Das Trefflichſte aus ſeiner Paſſion iſt in ſeine früheſten Oratorien Eſther und Debora, auch in ſeine Anthems über-

gegangen. So bildet der Chor der Jünger, womit sie den Worten des Herrn „ihr werdet all' in dieser Nacht euch an mir ärgern, ja, mich ganz verlassen" betheuernd antworten: „Wir alle wollen eh erblassen als durch solch' Untreu dich betrüben", den 3ten Satz seines hundertsten Psalms (Jubilate): „Gehet zu seinen Thoren ein mit Danken"; so ist der Gesang" u. s. w.[10]) Nicht die Behauptung von dem Zerpflücken des deutschen Werkes ist es, die mich in Verwunderung setzt — obwohl z. B. aus der Agrippina fast noch mehr entlehnt ist, und schon aus dem bisher Mitgetheilten deutlich geworden sein muß, daß Händel diese Entlehnung und Umbildung von früh an über alle seine Werke ausdehnte, nicht erst später in einzelnen Fällen noch bloßen Beifalles wegen vornahm —, sondern der Beweis für eine solche Behauptung, die Angabe, der Chor sei aus der Passion, die 1716 entstand, in das Jubilate, das 1713 aufgeführt wurde, eingegangen; um so mehr, da Winterfeld auf Seite 56 desselben Bandes das Jubilate nach dem Lexicon richtig in das Jahr 1713 gesetzt hat. Wie vorhin bemerkt ist, verwandte Händel nur die erste Hälfte des Chores für die deutsche Passion, denn den zweiten herrlicheren Theil desselben anderswo zu gebrauchen, ist ihm wohl niemals in den Sinn gekommen. Indem Winterfeld von Allem das Gegentheil angiebt, sagt er uns damit auch, daß er diesen Psalmchor, dessen Kenntniß unser Dasein um ein erhabenes Ideal reicher macht, nicht einmal näherer Untersuchung würdig hielt.

Eingefaßt ist der Chor von zwei kleineren Sätzen für zwei und drei Stimmen. Das Duett, eine außerordentlich kunstvolle Arbeit, geht voraus mit der Versicherung, daß der Herr Gott ist, daß wir durch ihn und nicht durch uns selbst entstanden, daß wir sein Volk und Schafe seiner Weide sind; die Violinen und eine Oboe, welche sich in canonischer Nachahmung den Sängern zugesellen, machen den Zwiegesang vollständig zu einem Satze für vier Solostimmen. Den Hauptgedanken bildete Händel sich aus seinem Kammerduett A mirarvi io son intento (S. 365), aber nicht nach dem Anfange wo der Gefährte dem Führer erst im vierten Takte und zwar in der Quinte folgt, sondern nach der in den Einklang gelegten Engführ-

10) Ev. Kuchengesang III. 166—67.

rung des 21- bis 23ſten Taktes. Alles andere weicht ab, ſelbſt dieſe beiden Takte ſind nur ſoweit ähnlich, daß man ſie als Vorlage erkennen kann. Das Kammerduett iſt weiter ausgeführt, aber das ſpätere in ſeiner gedrungenen Kürze iſt doch wohl gehaltreicher, auch ſicherlich leichter und angenehmer zu ſingen, und in jeder Hinſicht eine köſtliche Frucht der hannöverſchen Studien. Es beweiſt uns wieder, daß Händel nicht bloß im Ausgeſtalten des Großen, des Ebenmäßigen, ſondern auch im Vervollkommnen der feinen Steffani'ſchen Bildchen unabläſſig weiter ſtrebte. Um das Verlangen des Ohres nach einem ſanfteren Mittelſatze zwiſchen zwei ſtarken Chören zu befriedigen, wählte Händel mit einer Sicherheit, die ihm bei ſeinen früheren deutſchen und italieniſchen Verſuchen noch abging, eben die Terte, welche ihrem Inhalte wie ihrer Faſſung nach eine zartere, eine individuellere Geſtaltung erheiſchen: und ſo ſehen wir ihn auch in der ſehr ſchweren Kunſt, den Terten poetiſch gerecht zu werden, ſteigend fortſchreiten. Das Geſagte läßt ſich ebenfalls auf das nachfolgende Terzett anwenden, doch enthält dieſes — die Verſicherung von Gottes endloſer Barmherzigkeit und ſeiner die Menſchengeſchlechter überlebenden Wahrheit — ſchon ſo viel Pathos und Wärme, daß es nur eines leiſen Anhauches bedürfte um in die hellen Flammen des Chores aufzulodern. Mit voller Macht bricht alsdann das „Ehre ſei Gott dem Vater Sohn und heil. Geiſt" herein, achtſtimmig geſetzt, aber vielhundertſtimmig klingend. Das anſchließende Amen führt in einem längeren fünfſtimmigen Satze die Doxologie, und damit das ganze Jubilate, den ganzen Friedensgeſang feierlich und herrlich zu Ende.

Das Jubilate iſt wohl einige Wochen, vielleicht Monate, nach dem Te Deum entſtanden. Die Handſchrift hat: »SDG | GF Hendel«, läßt uns aber über das weitere rathlos, denn der Buchbinder, der das Manuſcript für ſeinen Pappdeckel zurechtbog, hat das Datum geſchickt weggeſchnitten; nur von der Zahl 1713 blieb die obere Hälfte, und zwar ſo weit daß man noch gerade die 3 erkennen kann. Geſchrieben iſt das Werk für Chorknaben und männliche Sänger, die ſchon genannten Hughes, Wheely u. ſ. w.; Frauen, die eben damals in Hamburg anfingen ſich die Kirchenchöre zu erobern, haben in England dieſes Gebiet erſt viel ſpäter einnehmen dürfen.

Die Königin beſtimmte den 7. Juli '13 für die öffentliche Feier.

Wie der Postbote, eine Londoner Zeitung, noch am 2. Juli meldete, wollte Ihre Majestät in Begleitung des Parlamentes zur Kirche gehen. Aber sie erkrankte und mußte in St. James bleiben. Das Parlament begab sich in Prozession nach der Paulskirche, am Abend war die Stadt erleuchtet, auf dem Wasser brannten prächtige Feuerwerke. Am 16. desselben Monats war die Königin so weit hergestellt, daß sie im Parlamente erscheinen konnte.[11]) Das Werk ist wohl nachträglich in ihrer Privatcapelle noch einmal gesungen worden. Sie setzte dem Componisten ein Jahrgehalt von 200 Pfund aus, obwohl seine Dienstverhältnisse zu Hannover ihr nicht unbekannt waren[12]); das einzige Beispiel in diesen Jahren, daß sie einer mit dem Hofe von Hannover in Verbindung stehenden Person eine Wohlthat, oder nur gerechte Belohnung zu Theil werden ließ. Aber die Künstler besitzen ja das Vorrecht außer dem politischen Ringe zu stehen. Ein Glück für Händel, daß man ihm diesen freieren Spielraum gewährte, denn seiner eigentlichen Dienst- und Unterthanenpflicht hatte er mit dem Te Deum gänzlich zuwider gehandelt; die geziemende Zeit, die sein Urlaub gewährte, war überschritten. Colman schweigt von der Friedensfeier, die ganze Partei der Whigs hielt sich grollend von aller Festlichkeit fern. Hier müssen wir auf die Lage der öffentlichen Angelegenheiten einen Blick werfen. Der Sohn des vertriebenen Königs Jakob II. und Bruder der Königin Anna, Jakob der Prätendent genannt, war nebst seinen Nachkommen von der Thronfolge ausgeschlossen. Er saß in Lothringen, auf günstige Gelegenheit wartend, dem Papste und Frankreich vertrauend, und ließ die Jesuiten mit seinen Freunden in Schottland Irland und England für seine Zurückführung wirken. Anna zu vertreiben war unmöglich, bei ihrer zunehmenden Kränklichkeit auch unnöthig. Nun lauerte alles auf ihren Tod. In den ersten Jahren ihrer Regierung ließ sich die Königin von den Grundsätzen ihres Vorgängers Wilhelm III. leiten, England und Schottland wurden vereinigt, und Marlborough's Siege umstrahlten ihr Regiment. Aber nach und nach gewann die Neigung zu den verbannten Verwandten bei ihr die Oberhand, und

11) Mahon, Geschichte Englands vom Utrechter bis zum Versailler Frieden, 1713—83. Deutsche Uebers. von Steger. Braunschw. 1856. 9 Bde. I, 47.

12) Mainwaring, Memoirs p. 88—89

nun kam 1710 ein Ministerium an's Ruder, wie es in England kaum jemals schlechter gewesen ist. Es wurde den Franzosen leicht gemacht, alles das durch Unterhändler wieder zu gewinnen, was sie im Felde verloren hatten; man ging in der Ehrlosigkeit, in der Verwahrlosung des Volkswohls so weit, daß ein englischer Geschichtschreiber der Zeit mit Recht sagen konnte, die Friedensbedingungen müßten schlecht genannt werden, auch wenn England ebenso viele Niederlagen erlitten hätte, als es Siege erfocht. Die Verbündeten auf dem Festlande wurden verrathen, einige der schwächeren, namentlich die edlen Katalonier, einem grausamen Schicksal schamlos überliefert. Die Schuld der englischen Minister, Bolingbroke und Harley, ist um so größer, da jeder wußte, daß Frankreich in die Nothwendigkeit versetzt war, viel bessere Zugeständnisse gewähren zu müssen. Die Königin war gutmüthig, aber höchst schwach, kleinlich und engherzig, daher ganz geschaffen sich durch Intriguen beherrschen und von irgendeinem Günstling blindlings leiten zu lassen; so eng war ihr Herz, bemerkt der boshafte Swift, daß es zur Zeit nur für Einen Raum hatte. Jemehr ihre Abneigung gegen das Haus Hannover sich in bitteren Haß verwandelte, desto williger entschloß sie sich zu Hülfsleistungen, welche dem Prätendenten seine dereinstige Wiedereinsetzung erleichterten. Daß sie in der Verletzung der Reichsgesetze noch weiter ging, noch offner handelte, verhinderte ihre natürliche Furchtsamkeit. Aber in der Verletzung des Anstandes ging sie schon so weit als möglich, wenn der Bänkelsänger Tom D'Urfey, dieser unverbesserliche fröhliche Sünder, ihr Spottlieder auf die hochbejahrte edle Churfürstin Sophia von Hannover reimen und vorsingen mußte, gegen noch bessere Bezahlung als dem Te Deum-Componisten zu Theil wurde; für das eine welches anfängt „Die Kron' ist zu lastig für Schultern von Achtzig (The crown is too weighty for shoulders of eighty)" zahlte sie 50 Pfund! Sie war Protestantin; und mit einem Erfolge, den man sonst nur bei katholischen Regenten gewohnt ist, konnte ihr durch Vorhalten der Religionspflichten das Gewissen geschärft, oder richtiger eingeschüchtert werden: hierdurch ist manches schlechte Unternehmen gehemmt, was ihr zum Lobe gereicht, mag auch ihr persönliches Verdienst dabei noch so gering sein. Ganz ohne Gewissen, und gar ohne religiöses, waren dagegen ihre Minister, der

ſchlaue Harley und der hochbegabte Bolingbroke. Um ſich in der Gewalt zu erhalten, verabredeten ſie mit Frankreich und den Jeſuiten einen förmlichen Operationsplan, nach welchem in aller Stille gehandelt wurde. Die Spione des Prätendenten ſchrieben immer hoffnungsreicher. „Der Hauptpunkt wird der ſein", heißt es in einem dieſer Schreiben, am 18. Auguſt '13, alſo kurz nach dem Friedensfeſte unterzeichnet, „Herrn Albert [Königin Anna] zu überreden, obgleich ich meine, daß dieſe Herren [die Miniſter], wenn ſie es wirklich ehrlich meinen, die ſtattgefundene Eröffnung feſthalten, oder irgend eine andere auffinden ſollten. Es iſt eine lange und ſchwere Arbeit, den ganzen Vorſchlag in einem Briefe zu entwickeln, doch Folgendes iſt das Weſentliche: Herr Raucourt [der Prätendent] muß bei Herrn Albert an demſelben Tage erſcheinen [in England landen], an dem Herr Puiſieur ankommt [das Parlament eröffnet wird], und Herr Albert muß dann Herrn Caſſel [dem Hauſe der Lords] und Herrn Canayle [dem Unterhauſe] gemeinſchaftlich einen Bericht über ſeine Verſtändigung mit Herrn Raucourt erſtatten und ſeinen Wunſch nach dem Beitritt beider ausſprechen. Ich glaube die Ueberraſchung würde ſo groß ſein, daß keiner der beiden Herren Nein ſagte, und ich zweifle nicht, daß Herr Arthur [das engliſche Volk], der ſehr wankelmüthig iſt, auf die Sache ſofort mit derſelben Freude eingehen würde, welche er früher bei gleichen Gelegenheiten bewieſen hat, davon garnicht zu ſprechen, daß Herrn Raucourt's Zuſammenſein mit Herrn Albert die Sache vollſtändig entſcheiden würde. Dieſer Weg dürfte die Sache leichter zur Entſcheidung bringen, als wenn man mit Herne [dem Churfürſten von Hannover] vor Gericht geht, oder ſich abmüht Herrn Puiſieur [das Parlament] zu gewinnen, der oft ſchlechter Laune iſt und ſchwer in die rechte Stimmung gebracht werden kann." [13]) Der Prätendent hatte die meiſten Schotten und Iren für ſich. Ebenfalls der engliſche Landadel war größtentheils auf ſeiner Seite, beſchränkte ſich auch die Parteinahme dieſer Edlen faſt nur darauf, daß ſie bei Tafel, wenn auf das Wohlſein des Königs angeſtoßen wurde, die Gläſer über die Waſſerflaſche weg ſchwenkten, womit ſie ſagen wollten: des Königs jenſeit des Waſſers! Die Miniſter hatten es mit

[13]) Mahon, Geſchichte Englands VIII. 1—5. Urkundenband.

Hannover für immer verderben und konnten, sobald ein entscheidender Schlag geschah, von den jakobitischen Irrpfaden nicht wieder zurücklenken. Man sage also, ob die Whigs nicht Recht hatten, wenn sie die protestantisch-hannöversche Thronfolge und alle Volksrechte, die daran hafteten, für gefährdet hielten.

Gewiß ist es durch Mancherlei zu entschuldigen, daß Händel hier in Ruhmbegier und Künstlerdrang von seiner gewöhnlichen Vorsicht abwich. In Hannover war schier nichts mehr für ihn zu thun, die Stimmung war dort durch die Besorgnisse, welche die englischen Händel erweckten, so unmusikalisch wie möglich geworden, und für den Künstler schien nichts räthlicher zu sein, als still sitzen zu bleiben wo er gerade saß, bis sich das Gewitter nach irgend einer Richtung hin entladen hatte. So dachten auch Händel's Freunde, die doch meistentheils eifrige Whigs d. h. Anhänger der hannöverschen Erbfolge waren. Aber weil sie nebenbei den lebhaften Wunsch hegten, ihn zu befördern und um jeden Preis in England zu behalten, ermunterten sie ihn zur Verherrlichung einer Feier, die ihnen doch so verhaßt war; sie waren also partheiliche Rathgeber, daher hätte er hier sich selber rathen sollen. In schwierigen Lagen das Gewissen rein halten, geht doch über alles, und Dienstpflichten sind erst dann recht bindend, wenn ihre Ausübung eben durch den Sieg über erschwerende Hindernisse Werth haben kann. Ich traue Händel natürlich nicht zu, daß er die Absicht hatte sich unter allen Umständen in England zu halten, aber glaube ihm vorwerfen zu können, daß er sich hier über seine Pflichten zu Hannover zu leicht hinwegsetzte. Selbst bei den allerunschuldigsten politischen Kenntnissen, die man ihm gern zutrauen wird, konnte er doch in jedem Kaffehause erfahren, was sein Churfürst zu dem sogenannten „sicheren und ehrenvollen Frieden" denken mußte. Vielleicht hält man seine Verpflichtungen als hannöverscher Capellmeister nicht für erheblich, oder nicht für so ausgemacht, weil die gangbaren Erzählungen noch durch keine anderweitige Urkunden bestätigt sind. Aber Händel war es selber, und war es allein, der diese Erzählungen in Umlauf setzte. Schon daraus erhellt ganz deutlich, daß er in seinem Betragen späterhin ein Vergehen erblickte und aufrichtig um Verzeihung bitten ließ: hierin haben wir wieder ganz den offnen geraden Händel. Oder wollte man einwenden, daß

ein musikalisches Meisterwerk, unter mißlichen Verhältnissen vollendet, der Nachwelt doch wohl mehr werth sein müsse, als eine völlig unfruchtbare Gewissenhaftigkeit, so blicke man eine kleine Strecke vorwärts. Nur ein Jahr noch währte es, da starb Königin Anna, Churfürst Georg bestieg den Thron, man sang wieder Loblieder, keiner hätte dem Händel die Composition streitig gemacht. Aber nun mußte er sich verkriechen. Würde denn nicht, ganz abgesehen von frühern hannöverischen Dienstverpflichtungen, eine ungleich höhere Bedeutung darin liegen, wenn Händel schon seine erste englische Kirchencomposition für die Thronbesteigung des Geschlechts gesetzt hätte, unter dem England groß frei und glücklich geworden ist, und dem späterhin seine Töne in Freud und Leid immer zu Gebote standen? Dies war doch wirklich ein Ereigniß, welches Freude und Dank gegen Gott hervorrufen konnte. An dem Frieden dagegen, der hier in unvergänglichen Tonen erhoben wurde, war alles schlecht, ausgenommen sein Name und Händel's Musik.

In Folge freundschaftlicher Einladung wohnte Händel die ersten Monate, beinah ein Jahr hindurch, bei einem Herrn Andrews von Barn-Elms in Surrey, einem reichen Musikliebhaber, der auch in London ein Haus hatte.[1]) Bis nach Aufführung des Te Deum, bis Mitte oder Ende Juli, mußten sie in der Stadt bleiben, den Sommer und Herbst werden sie auf dem Lande zugebracht haben.

Die vorjährigen Wirrsale müssen ihm die dortige italienische Oper so verleidet haben, daß er sich im ganzen folgenden Jahre nicht wieder damit befassen mochte. In der Saison 17¼ ist keine einzige Oper von ihm gegeben, weder eine alte noch eine neue. Man behalf sich mit Backwerken, die auch recht gut zogen.

Um diese Zeit wurde der neue Palast des Grafen von Burlington der Versammlungsort aller ersten Künstler Londons. Der Graf war ein uneigennütziger und weitherziger Mäcen. Er war in Italien gewesen und suchte es nachzuahmen. Auf wiederholte dringende Einladungen zog Händel endlich zu ihm nach Piccadilly, in eine damals noch so reizend ländlich gelegene Wohnung, daß König Georg I. den Grafen fragen konnte, warum er so weit in's Feld hin-

1) Hawkins, History V, 270.

ein gebaut habe. Burlington erwiederte: als ein Freund der Einsamkeit habe er sich einen Platz wählen müssen, wo niemand neben ihm bauen könne. Jetzt gehört Piccadilly zu den belebtesten und vornehmsten Stadttheilen Londons. Von den vier Jahren, die Händel diesmal in England zubrachte, verlebte er das erste bei Mr. Andrews, die drei folgenden bei Burlington. Der Aufenthalt in Burlington-House war fast in jeder Hinsicht eine Fortsetzung des ungezwungenen fröhlichen Lebens bei dem Römer Ruspoli und in Neapel. Hier sah er Alexander Pope, der das feinste Ohr hatte für Rhythmus und Wohlklang des Verses, aber gar keines für die Musik; John Gay, der ihm das schöne englische Pastoral Acis und Galatea dichtete; Dr. Arbuthnot, der sein enthusiastischer Verehrer und treuer Schildknappe wurde; und viele Andere mehr. Pope, dessen Meinung sich mitunter ebenso derb äußerte, als sie sich für gewöhnlich hinter zweideutigen Ausflüchten versteckte, bekannte einmal, nachdem er einige der feinsten Clavierstücke von Händel hatte vortragen hören, sein Ohr nehme sie mit derselben Gleichgültigkeit hin, als die Melodien der Straßenballaden. Der Componist war ihm aber unzweifelhaft ein Phänomen, das er erklärt wünschte, ein Genie, obwohl aus Deutschland gekommen. Er fragte daher den Arbuthnot, von dessen musikalischen Einsichten er keine geringe Idee hatte, nach seiner eigentlichen Meinung über Händel. „Macht euch von seinen Fähigkeiten die denkbar höchste Vorstellung", sagte der Enthusiast, „und ich bin sicher, sie übertragen alle eure Vorstellungen."[15]) Die Hauptglieder dieser einzigen Tisch- und Kunstgesellschaft werden weiterhin in Händel's Leben noch oft wieder auftauchen. Sein Clavierspiel war eine stadtkundige Zierde des Grafensitzes. Gay besang die Schönheiten der damaligen Stadt London, Straße um Straße, und fand dabei den Weg nach Burlington-House so leicht wie ein Trinker den Krug, den Weg nach den hohen grauen Mauern und dem niedrigen bequemen Musensitz dahinter, außen Ebenmaaß, innen Schönheit, ein italienischer Palast im Norden, wo die Wände in Gemälden lebten, wo Händel durch Saitenrühren die Seele rührte, wo alle Musen fröhlich rasteten, wo auch der Dichter oft und gern

15) Mainwaring, Memoirs p. 93—94.

einkehrte.[16]) An allgemein bildendem Umgange ſtand der Aufenthalt bei Burlington nicht hinter dem in Italien zurück, und er ſchulte den Tonſetzer für die große engliſche Geſellſchaft, in welche dieſer bald eintreten ſollte; aber eine bedeutende Aufmunterung zu künſtleriſchem Schaffen vermochte er nicht zu geben. In dieſer Hinſicht muß man ihn vielmehr anſehen als eine Zeit der Ruhe, die alle Schönheiten und Annehmlichkeiten des Lebens in ſich ſchloß, nur keine Funken zur Geſtaltung origineller Tonwerke. Man weiß von Werken, die Händel in dieſem Hauſe gemacht hat, aber nicht von ſolchen, die er für dieſes Haus gemacht hätte. Bei genauerer Nachſuchung darf man die Erneuerung einiger italieniſchen Cantaten, die Compoſition einiger anderen zu italieniſchen Texten, einige Duette und ſogar eine italieniſche Oper in dieſe Umgebung verlegen. Aber das alles wird nur dazu dienen, das Leben bei Burlington um ſo mehr noch als einen Nachklang der italieniſchen Zeit erſcheinen zu laſſen. Die kleine Oper heißt

Silla. Um 1714.

Sie iſt in mehrfacher Beziehung eine Merkwürdigkeit, und für den Biographen ein Problem. Kein Schriftſteller nennt ſie, ja in Abſchriften läuft ſie unter fremdem Namen um. Das Britiſh Muſeum bewahrt eine Copie davon aus Hawkins' Nachlaß »Sylla an Opera by Gio. Bononcini«;[17]) eine reine Abſchrift, die ſich von Händel's Manuſcript, ſoweit es erhalten iſt, und von der reinlichen Abſchrift im Buckingham Palaſt nur durch Schreibfehler unterſcheidet. Man

16) Yet *Burlington's* fair palace still remains;
Beauty within, without proportion reigns.
Beneath his eye declining art revives,
The wall with animated picture lives;
There *Handel* strikes the strings, the melting stream
Transports the soul, and thrills through every vein;
There oft I enter, (but with cleaner shoes)
For *Burlington* is belov'd by every Muse.

Trivia: or, the Art of Walking the Streets of London. Book II, v. 493—500. S. Poems on Several Occasions. By Mr. John Gay. 2 vols. London 1745. I, 190.

17) *Add. Mss.* 5336. S. Catalog of the Manuscript Music in the British Museum p. 68.

denke aber nicht, daß hier ein Fall vorliege ähnlich dem Magnificat von Erba. Händel's Handschrift sieht genau aus wie die seiner sonstigen Opern; ich habe keinen Augenblick gezweifelt, daß darin der erste Entwurf einer Originalcomposition bewahrt ist, mich aber später, als mir das Exemplar im British Museum vor Augen kam, noch um andere und für den Leser überzeugendere Beweise bemüht. Die Arie der Metella »Fuggon l'aure«, die zweite in der Oper, ist aus der dritten Arie der Rinald-Cantate (Forse ch'un giorno il Dio d'amore) genommen, nicht ohne sichtliche Correcturen. Es finden sich noch andere Entlehnungen und Anklänge, doch muß schon der eine Satz die Sache vollständig entscheiden. Die Musik hat durchaus Händel's Styl, aber seine starken hohen Züge fehlen. In der ganzen Oper findet sich nichts was wahrhaft groß genannt werden könnte, obwohl viel Schönes; das Duett »Sol per te bel Idol mio« ist in sich so vollkommen, wie er es in Italien noch nicht hätte machen können. Für eine öffentliche Bühne bestimmt, wäre das Werk schwach, nicht in einzelnen mißlungenen Sätzen, sondern in der Gesammthaltung. Ganz anders stellt sich das Verhältniß, wenn es auf Burlington's Liebhabertheater abgesungen wurde, nicht von großen geschulten Sängern, sondern von den Damen und Herren des Hauses und der Bekanntschaft, von Stimmen wie sie unser Herrgott noch alle Tage wachsen und durch Gesanglehrer wieder ruiniren läßt. Man begreift daher sehr wohl, warum Händel die Oper niemals auf das italienische Stadttheater brachte. Den Kern derselben hat er in seine nächstfolgende öffentliche Oper Amadis verarbeitet, aber in Theseus, Pastor fido und Rinald findet man nichts daraus entlehnt: dies ist die Stütze für die Annahme, Silla sei zwischen Theseus 1713 und Amadis 1715, also um 1714 entstanden, und daraus ergeben sich die weiteren Schlüsse; bestimmte äußere Zeugnisse, wie gesagt, fehlen gänzlich. Papier und Handschrift weisen auf die früheste englische Zeit hin.

Hier saß Händel nun, es dem Geschicke überlassend, wie lange er hier noch sitzen sollte; an Heimreise dachte er nicht, er fürchtete sich vielleicht vor der Seekrankheit und in Hannover vor einem nassen Jahr. Bei Burlington vervollkommnete er sich auch noch im Essen und Trinken, und faßte zu den Tafelfreuden Englands eine entschie-

dene Vorliebe, aufgemuntert durch das Beispiel großer Autoritäten; selbst die Königin that hierin des Guten zu viel, und als sie ihren Minister Harley, Grafen von Orford, entließ, war einer ihrer Gründe der, daß er oft angetrunken in ihren Rath komme. Die Stimmung zwischen der Königin und ihren gesetzlichen Nachfolgern wurde immer gereizter. Hauptsächlich in Folge eines bitteren Briefes von Anna starb die Churfürstin Sophia, vom Schlage gerührt, am 28. Mai (7. Juni) '14 im Garten zu Herrenhausen, reich an Ruhm und an Jahren, aber ohne die Grabschrift die sie sich so schnlichst gewünscht hatte „Hier ruht Sophia, Königin von England". Auch für ihr Haus schien jetzt die Hoffnung auf den Thron mehr und mehr zu schwinden, oder doch von dem Ausgange eines blutigen Bürgerkrieges abzuhängen. Die Jakobiten arbeiteten an ihren Plänen mit Macht, freilich ohne Einigkeit und nur auf den schlechten Theil der menschlichen Natur bauend. Aber das Schicksal arbeitete schneller und unterhöhlte ihr Werk. Als alle Anhänger des Prätendenten aus Eigennutz der Königin noch ein Jahr zu leben gönnten, da plötzlich starb sie am 1. August Morgens um 7 Uhr im 50sten Lebensjahre, nur zwei Monate nach der Churfürstin. Um 4 Uhr Nachmittags wurde Georg von Hannover als König ausgerufen, die jakobitischen Agenten, verwirrt und muthlos geworden, ließen sich von der neugierigen, Beifall schreienden Menge mit fortdrängen. „Nie vielleicht wurden die gegründetsten Berechnungen verständiger und nachdenkender Männer so durchaus und so zum Glück der Menschen getäuscht, wie bei dem Tode der Königin Anna. Sieht man auf den zerrütteten Zustand der Parteien in England, auf den Sturm von Unzufriedenheit der in Irland und Schottland auszubrechen bereit war, erinnert man sich, daß alle katholischen Mächte aus religiösen und viele protestantische aus politischen Gründen gegen die protestantische Thronfolge waren, daß Frankreich Spanien und Italien den Prätendenten so stark begünstigten, als sie durften, daß der Kaiser wegen deutscher Eifersüchteleien den Churfürsten nicht gern auf dem englischen Throne sah, daß den letzteren bloß die erschöpfte Republik Holla... und das noch in der Wiege liegende Königreich Preußen unterstützten, faßt man ferner das Genie Bolingbroke's und seinen Einfluß auf die Königin in's Auge, so wird man sagen müssen, daß

von dem Hinscheiden der letzteren nichts als eine Periode heftiger Kämpfe und eines zweifelhaften Sieges erwartet werden konnte. Allein die geschickte Einmischung Shrewsbury's und die klugen Maaßregeln des Geheimenraths wendeten den vermutheten Zusammenstoß ab, und kein Sohn mit dem besten Rechtsanspruch und in den loyalsten Zeiten hätte seinem Vater mit mehr scheinbarer allgemeiner Bewilligung und Ruhe folgen können, als jetzt ein fremder und unbekannter Fürst als König von England begrüßt wurde. An der Thronbesteigung der Familie Hannover, das ist meine feste Ueberzeugung, hing die Sicherheit unserer Gesetze, unserer Gerechtsame, unserer Religion, die Sicherheit von allem was wir lieben und ehren. Trotz mancher Rückfälle war die Sache des Hauses Hannover unzweifelhaft die Sache der Freiheit, und die Sache der Stuarts die Sache des Despotismus." [18]) Am 18. September landete Georg in Greenwich, am 20sten hielt er seinen Einzug in London. Es war ein sehr schöner Tag, sagt Colman. Erst am 20. October wurde der König in Westminster gekrönt. Der Tag war ebenfalls schön bis in die Nacht, die vorigen und folgenden waren regnicht, was allen denen, die sich dieser Thronbesteigung freuten, sehr zur Erbauung gereichte. Auch die Theater regten sich, aber Händel saß still. König Georg hatte jetzt ein besonderes Unglück mit seinen beiden besten Musikern; der eine beleidigte ihn durch seine Zurückhaltung, der andere durch seine Zudringlichkeit. Als er seine Stammlande verließ, gerührt durch vielfache Beweise von Anhänglichkeit, drängte sich auch der Concertmeister Farinelli herbei mit einer Composition des biblischen Textes „Herr gedenke mein wenn du in dein Reich kommst". Er wollte es recht witzig machen, aber der König nahm eine solche Auslegung der Schrift sehr ungnädig auf, [19]) hatte indeß in den Wirren der politischen Verhältnisse und bei seiner großen Musikliebe die kleinen Abschweifungen der Musikanten bald wieder vergessen. Händel durfte nicht bei Hofe erscheinen, aber man ließ ihm in der Stadt freien Spielraum. Bald nach Eröffnung des Theaters wurde Rinald neu in Scene gesetzt und

18) Mahon, Geschichte Englands vom Utrechter bis zum Versailler Frieden I, 106 u. 115—16.

19) Vollk. Capellmeister S. 483. Mattheson nennt zwar keinen Namen, aber in Hannover war nur der eine Concertmeister.

zehnmal hintereinander gegeben. Die Anweſenheit Nicolini's und anderer Kräfte von Bedeutung nebſt den zahlreichen vornehmen Beſuchern ermöglichten prächtige Vorſtellungen. Einige Mitglieder der königlichen Familie waren faſt jeden Abend im Theater, namentlich der Prinz und die Prinzeſſin von Wales, Georg II. und Karoline, hörten Händel's berühmte Compoſition und ſahen ihn ſelbſt vom Flügel aus dirigiren. Die Oper unter Heidegger hatte ein gutes Jahr. Das engliſche Drama wurde vom Hofe viel weniger begünſtigt; wie ſollte es auch, da der König nicht einmal Engliſch verſtand und von allen Künſten nur die Muſik allein liebte! Händel ſetzte noch Ausgangs dieſer Saiſon ein neues Werk

Amadigi. 1715.

Amadis und Oriana und Rinald und Almirena; die Zauberin Meliſſa iſt Armide; Ritter Dardanus gleicht Argantes, iſt zwar von Natur weniger fürchterlich angethan, muß aber ſterben um als Geiſt wieder zu erſcheinen, wodurch er dem Zauberer im Rinald doch wohl den Vorſprung abgewinnt. Es war auch nöthig, jede Perſon ſo reich und eigenthümlich als möglich auszuſtatten, denn nur aus dieſen vier Perſonen beſteht die Oper. In Hamburg 1717, wo ſie Oriana hieß, ſteckte man drei neue Figuren hinein, ein ernſthaftes Paar und den „luſtigen Diener" Diego, der Zoten reißt und die Zaubereien travestirt. Das Beiwerk an Tänzen Zaubereien Verwandlungen Decorationen und Poſſerien iſt zum Theil noch reicher als im Rinald, ſo reich, daß man den Subſcribenten nicht mehr geſtatten konnte auf der Bühne Platz zu nehmen, machte ſich auch durch großen Zulauf wohl bezahlt. Amadis iſt viel mehr, als Theſeus, dem Rinald nachgedichtet, aber auch viel glücklicher. Von Hill's Muſterkarte ſchien man garnicht abkommen zu können. Im Ganzen ſteht Amadis dem großen Vorläufer ſelbſtändig zur Seite, ſtellenweiſe übertrifft er ihn ſogar. Namentlich die liebende Zauberin iſt hier tiefer angelegt, denn nichts von dem, was Armide ſingt, kommt der Arie der Meliſſa »Ah ſpietato e non ti muore« gleich, ſelbſt nicht die an Inhalt ganz ähnliche »Ah crudel«. Schon der Aufbau iſt viel klarer, Singſtimme und Oboe führen ein Geſpräch, das Quartett begleitet. Es iſt ein Satz erſten Ranges, bei dem man recht deutlich ſieht, wie Händel

ſich mit jedem Schritte weiter in die Tiefen der Leidenſchaft hineinarbeitete. Ich möchte aber behaupten, der Meiſter ſei hier im Ernſten und Hohen etwas zu weit gegangen, und die Wahrnehmung, daß er bald nachher die große Arie „Die ihr Gottes Gnad' verſäumet" in der Paſſion ganz ähnlich anlegte, dürfte meine Meinung bekräftigen. Als Oriana ſich des Zuſammenſeins mit dem Geliebten erfreut, in zauberhafter Umgebung freilich, ſingt ſie die Siciliana „Ihr Freuden kommt in meine Bruſt weil alles Leid verſchwunden (Gioie venite in sen)", die ſich über die Sperlingsmuſik im Rinald ebenfalls weit erhebt, ſchon in der Form. Es iſt ein Geſang voll Leben und Freude, mit äußerſt feiner ſinnvoller Coloratur, eine der ſchönſten Sicilianen die je geſchrieben ſind. So urtheilt ſchon Burney, der weiter noch die durchſichtige, den Geſang leicht umkleidende Begleitung rühmt, Eigenſchaften alſo, durch welche die Melodie bald populär und ein Liebling großer Sänger geworden ſein müßte, hätte ſie nicht bisher in Händel's Manuſcript begraben gelegen.[20]) Dort liegt ſie denn auch jetzt noch, in guter Geſellſchaft freilich, aber nutzlos für uns. Die Oriana wurde von Miß Robinſon geſungen. Amadis (Nicolini) antwortet ihr in der leichten friſchen Arie »E si dolce il mio contento«, nach der getanzt wurde. Als er ſich entfernt, ruft ſie ihm nach »O caro mio tesor«; auch dies iſt eine der erſten Arien der Oper, eigenthümlich durch den Rhythmus, und reich im Tongange bei aller Einfachheit. Der Satz aus Silla »Jo non ti chiedo« iſt hier verarbeitet. Aber ihren Hauptgeſang hat Oriana erſt im zweiten Act, in der Scene wo ſie den Amadis wie todt zu ihren Füßen erblickt; nun ihr Idol todt ſei, ſingt ſie, wolle ſie auch nicht länger leben (S'estinto è l'Idol mio). Das Grundgefühl iſt das von »Cara sposa« und »Ombra cara«, aber es iſt hier eine andere, man könnte ſagen weibliche Geſtaltung eingegangen, obwohl ebenbürtig an Tiefe und Größe. Wir brauchen alſo kaum noch zu ſagen, daß die Arie zu Händel's erſten Operngeſängen gehört. Bei aller Aehnlichkeit in den Kunſtmitteln iſt ſie doch noch einfacher angelegt, als »Cara sposa«, dürfte daher, einmal erſt bekannt geworden, auch eine größere Beliebtheit gewinnen. Aus den Schlinggewächſen der italieniſchen

20) History IV, 232.

Operntexte, in denen die Vernunft gefangen liegt, heben sich diese wundervollen Gesänge als Wahrzeichen des Reinen und Edlen hervor. Auch der folgende ist eine solche Blume des Gesanges. Als Oriana sich selbst tödten will, erwacht Amadis aus dem Zauberbann, weist sie aber von sich, weil er sie untreu glaubt, wehmüthig betheuernd, daß er sie wie sein eigen Herz geliebt habe (T'amai quant' il mio cor). Die langsame Melodie des Vordersatzes ist wie ein Volkslied einfach schön, und könnte noch heute ein solches werden, wenn sich die rechten Worte fänden. Auch dieses Stück, dürfen wir hoffen, wird man über kurz oder lang allgemein wieder singen und bewundern. Der unglückliche Liebhaber Dardanus beseufzt die großen Schmerzen, die sein Herz leide, in einer Sarabandenmelodie (Pena tiranna), bei deren Erfindung dem Tonsetzer offenbar »Lascia ch'io pianga« aus Rinald vorstand. Durch die Benutzung der Mittel, welche bei dem Vorgänger bescheiden in den Hintergrund traten, durch kunstreich mitwirkende Instrumente, ist sie aber doch so neu und selbständig geworden, als bei der Gleichheit des Grundes nur möglich war. Die Begleitung vereint Fülle und Kunst: sie besteht aus drei Violinen, Viola und Baß, im ersten Theil ohne, im zweiten mit Cembalo; Oboe und Fagott concertiren. Die Gesänge des kurzen dritten Actes sind fast alle aus der Operette Silla geschöpft. Der erste (Dolce vita del mio petto), in welchem Oriana sich glücklich schätzt für Amadis sterben zu können, enthält fast Takt um Takt die süße Musik, die Flavia in Silla zu »Un sol raggio di speranza« singt. Noch mehr gilt dies von dem dritten Satze, einem Duett zwischen Amadis und Oriana »Cangia al fine il tuo rigore«, in Silla »Sol per te bel Idol mio« anhebend, der außer Text und Tonart nur wenige, freilich sehr lehrreiche Aenderungen erlitt. Wie uns Burney mittheilt, hatte man den schönen Zwiegesang noch 1758 nicht vergessen, wo er in der Oper Solimano abgesungen und darauf gedruckt wurde.[21]) Beide Stücke sind von Bedeutung, namentlich das Duett, und beider wegen ist es durchaus nöthig, Händel's Autorschaft von Silla festzustellen, denn eine Entlehnung solcher Art ist nur bei eigenen Werken zulässig, bei fremden greift sie unzweifelhaft

21) History IV, 255.

über das Gebiet des Erlaubten hinaus. Dagegen ist die Verwandtschaft zwischen dem Redegesange des Geistes von Dardanus »Han' penetrato i detti tuoi« und der kleinen Strophe in Silla »Se 'l mio mal da voi dipende« so gering, daß man nur mit Mühe die Unterlage erkennt. „Wenn also mein Leiden von euch abhängt, warum, ihr Götter, verhindert ihr es nicht" singt Claudius in Silla. „Auf dein Zauberwort", sagt Dardanus' Geist zu Melissa, „komme ich aus der Unterwelt, dir zu sagen, daß die gerechten Götter zwei Herzliebste gegen dich schützen wollen, und dir zu befehlen, von den Martern, die wir ihnen lange bereitet, endlich abzulassen." Die Worte sind nicht verschiedener als die Töne; nur die Grundgänge behielt er aus Silla bei, die Melodie ist in der Singstimme wie in der Begleitung völlig neu herausgewachsen. Der Form nach ist das, was der Geist singt, ein Mittelding zwischen Lied und obligatem Recitativ, eine eindringliche musikalische Rede, die fremdartig und sehr ergreifend wirkt. Melissa hört die Botschaft in Verzweiflung und ersticht sich. Sterbend nimmt sie Abschied von ihrem Helden, den sie vergebens liebte. Ihr »Addio crudo Amadigi« leitet unmittelbar in ein kurzes Largo (Jo già sento l'alma in sen'), das auch aus Silla (Sei già morto Idolo mio) stammt. Dieser Uebergang in eine so schöne pathetische einfache Melodie ist überraschend, die Töne verhauchen wie die Seufzer einer Sterbenden. So stirbt Melissa, rührend und bedeutend, geadelt durch ihren letzten Aufschwung, von den Ueberlebenden bemitleidet. Die Oper ist genau zur Hälfte tragisch, weil zwei sterben mußten, damit die beiden andern glücklich leben konnten. Zum Schlusse bricht die Freude durch, der letzte Chor ist ein prächtiges Tanzlied. Das ganze Werk ist sorglicher und gleichmäßiger gearbeitet als Rinald, schon im Entwurf weniger weitschweifig, dabei für die Schaulust noch unterhaltender; man bewunderte besonders den Wasserfall, der vielleicht nicht hinter dem, was Schott früher in Hamburg versucht hatte, zurückstand. Burney nennt es geradezu „eine Production, in welcher mehr Erfindung, Abwechslung und gute Composition enthalten ist, als in irgend einem von Händel's musikalischen Dramen, die ich doch sorgfältig und kritisch untersucht habe."[22]) Kann man auch diesem Ur-

22) History IV, 233

theil, nach welchem Amadigi gewiſſermaaßen obenan ſtehen würde, nicht beitreten, ſo iſt doch kein Zweifel daß er unter Händel's Opern in erſter Reihe ſteht.

Das Textbuch hat ein Graf dem andern, der Director Heidegger dem Lord Burlington zugeſchrieben, deſſen Protection, wie es in der Dedication heißt, dieſes Werk um ſo mehr in Anſpruch nehmen dürfe, „weil es in Ihrer eignen Familie componirt iſt.“[22]) Es iſt kein Dichter genannt und Heidegger gebehrdet ſich als Autor; er mag, wie früher Hill, den Plan entworfen, Roſſi oder Haym mag ihn ausgeführt haben. Vielleicht benutzten ſie einen italieniſchen Text, doch iſt mir kein ähnliches Stück bekannt geworden; für alle Fälle bleibt ihnen das Verdienſt, in einer günſtigen Zeit die rechten Mittel getroffen zu haben, mit denen ſich auf ein engliſches Publikum wirken läßt. Am 25. Mai war die erſte Aufführung, die Saiſon ſchloß erſt am 23. Juli. Das Parlament blieb länger als gewöhnlich beiſammen, um der Regierung in der drohenden Gefahr zur Seite zu ſtehen. Manche Mißgriffe der neuen Verwaltung verſtärkten den jakobitiſchen Anhang, der endlich im Spätherbſt dieſes Jahres in Schottland die Fahne des Prätendenten aufpflanzte. Die Aufrührer hatten mancherlei Hülfsquellen und fanden die Regierung nur ſchwach beſchützt; wie furchtbar hätte die Empörung werden müſſen, wenn König Ludwig XIV. nur noch ein halbes Jahr länger gelebt und Marſchall Berwick die Expedition geleitet hätte! Aber ſo war es überall in dem Kampfe der Häuſer Stuart und Hannover: Zwietracht und Unglück waren die ärgſten Feinde des Prätendenten, die ſtärkſten Verbündeten des neuen Königthums. Alle Glückſterne ſchienen nur für Hannover zu leuchten, alle Mißgeſchicke ſich auf die entgegengeſetzte Seite werfen zu wollen. Die Schiffe der Jakobiten mit Mannſchaft Waffen und Geld wurden gefangen, vom Sturm zerſchmettert oder ſonſtwie gehindert. Die königl. Familie Hannover hätte auf Fiſcherböten die Fahrt nach England wagen können. Sie ſchleppte Alles mit hinüber, ſelbſt einige der bis dahin in England unbekannten braunen Ratten und die vielen gierigen Höflinge, von den Engländern mit bekannter Derbheit insgeſammt Hannover-Ratten genannt. Unter den dicken Maitreſſen

23) Vgl. Burney, History IV, 250

Georg's I. war es namentlich die „gute" Herzogin von Kendal, geborne Herrengard Melusina von Schulenburg aus dem Braunschweigischen, welche Ehre und Gunst des Königs in Pfunden aushandelte und gegen einen Shilling mehr oder weniger durchaus nicht unempfindlich war. Es beleidigte die stolzen Engländer, daß ihr König sich mit Deutschen umstellte, daß er in dem neuen großen Reiche noch die enge Churfürsten-Politik fortsetzen wollte, und ihr vorübergehendes Schmollen verstärkte das jakobitische Lager. Doch Jakob war kein Held, überhaupt kein geistig bedeutender Mensch, daher ließ sich die Empörung bald dämpfen. Es kamen einige Hinrichtungen vor, die Theater feierten in der ganzen zweiten Hälfte des Jahres 1715. Aber am 1. Februar '16 begann die italienische Oper ihre Vorstellungen wieder, die am 12. Juli mit Amadis schlossen, einiges Neue brachte, doch von Händel nur das Bekannte, ausgenommen das vierte Oboenconcert in Fdur, welches am 13. Juni in Amadis gespielt, und vielleicht erst für diesen Zweck, vielleicht auch schon in Hannover geschrieben wurde.

In den Parodien, die auf Amadis gemacht wurden, haben wir einen gültigen Beweis von dem Zulauf den er fand, aber auch von dem noch fortdauernden Zwist zwischen Oper und Drama. John Gay schrieb sein Wie- nennt- man- das- Ding und nannte es eine tragikomische Pastoralfarce mit der Versicherung, Tragikomödien habe man bisher wohl geschrieben, aber das Verdienst, eine solche Pastoralfarce auf die englische Bühne gebracht zu haben, nehme er für sich in Anspruch. Es war sicherlich das geringste seiner Verdienste. Darin erscheint der Geist eines ungebornen Kindes, was auf Ritter Dardanus zielt. Noch ergiebiger waren die Schäferspiele, überhaupt zog Gay seine beste Nahrung aus den Sonderbarkeiten der italienischen Oper, deren ärgster Feind er späterhin werden sollte. Das Stück wurde 1715 in Drury Lane aufgeführt und 1716 schon in dritter Auflage gedruckt. Einen burlesken Amadis machte sich das niedriger stehende Theater in Lincoln's-Inn-Fields zurecht, wobei besonders die Decorationen Verwandlungen und Zaubereien nachgeahmt und mit oder ohne Absicht parodirt wurden. Schäferspiele drangen jetzt auch mehr als früher in das recitirende Drama ein, Gay dichtete sogar eine pastorale Tragödie. Bei allem Widerstand, den man

der italieniſchen Oper entgegenwarf, bewirkte ſie doch nach und nach eine völlige Wandlung des Geſchmackes und zog das alte Drama von einem Boden, auf dem es unbezwinglich war, immer mehr herunter; ſelbſt da, wo man ſie lächerlich machte, behielt ſie den Sieg.

Händel's Mißverhältniß zu dem Hofe war noch immer nicht ausgeglichen, wenigſtens nicht dem Könige gegenüber, denn die Prinzeſſin Karoline wird ihn wohl empfangen haben. Seine unvergleichlichen Fähigkeiten, der Beifall der Stadt und der Großen, die Liebe des Königs zur Muſik, ließen bald eine Vermittlung finden. Kielmannsegge beredete mit Burlington und Anderen einen Plan, der vollſtändig glückte. Zu einer Waſſerfahrt auf der Themſe, wahrſcheinlich zu der mit ſo großer Pracht bewerkſtelligten am 22. Auguſt '15, ſollte Händel eine neue vollſtimmige Muſik in Bereitſchaft halten, um den König damit zu überraſchen. Der Componiſt ging hierauf ein und machte die berühmte Waſſermuſik. Händel war mit in der Barke und dürfte bei dieſer Gelegenheit noch einmal wieder die Violine geſtrichen haben; er hatte alle gebräuchlichen Streich- und Blaſeinſtrumente angeſpannt. Die muſikaliſche Bittſchrift machte dem Könige ein großes und unerwartetes Vergnügen. Er verlangte zu erfahren von wem ſie angerichtet worden, worauf der Baron den Delinquenten zum Vorſchein brachte und um Erlaubniß bat eine Perſon vorſtellen zu dürfen, die viel zu ſehr von ihrem Vergehen überzeugt ſei als daß ſie ſich zu entſchuldigen wage, aber auch von Herzen begierig, ihren Fehler durch alles menſchenmögliche Bezeigen von Dankbarkeit und treuen Dienſten wieder gut zu machen, wenn ſie nur hoffen dürfe, daß Sr. Majeſtät in Höchſt Ihrer großen Gnade ſelbiges anzunehmen geruhen möchten, — und wie die Worte eines Hofmannes bei ſolchen Gelegenheiten weiter lauten. Der König machte keine Schwierigkeit, Händel durfte herbeikommen und das Lob ſeiner Muſik anhören. Das Gehalt eines hannöverſchen Capellmeiſters, das man ihm in der Zwiſchenzeit doch nicht nachgeſandt haben wird, erneuerte der König, indem er den 200 £. der Königin Anna noch andere 200 £. beifügte. Als Händel nach einigen Jahren Muſikmeiſter der kleinen Prinzeſſinnen wurde, vergalt Prinzeſſin Karoline ihm dies auch jährlich mit

200 £., ſo daß ſich ſeine feſte Jahreseinnahme auf 600 Pfund belief.[21]) Seine erſte Einladung zu einem Hofconcerte bewirkte der berühmte Violinſpieler Geminiani, ebenfalls im Bunde mit Kielmannsegge. Geminiani ſollte ſeine Concerte bei Hofe ſpielen, erklärte aber nur Händel für fähig ſie auf dem Flügel begleiten zu können. Die Concerte ſind 1716 gedruckt und dem Baron Kielmannsegge gewidmet. Das Hauptverdienſt des Barons beſtand allerdings darin, daß ſeine Schweſter Sophie (ſpäter Gräfin von Darlington) die zweite Maitreſſe des Königs war; weil er aber den beſten Muſikern ſeiner Umgebung ſo eifrige Dienſte zu leiſten ſich bemühte, kann ſein Geſchmack in dieſer Kunſt nicht der ſchlechteſte geweſen ſein, und wir haben daher in einem Leben Händel's eigentlich keine Urſache, ihn und die Schweſter kurzweg zu den Hannover-Ratten zu zählen. Er ſtarb ſchon 1717.

Als die öffentlichen Angelegenheiten einigermaaßen geordnet waren, überwand das Verlangen des Königs nach ſeinen Geburtslanden alle Hemmniſſe der politiſchen Lage und alle Einreden der Miniſter. Am 9. Juli ſetzte ſich der Zug nach Hannover in Bewegung. Unter den vielen Begleitern befand ſich auch Händel. So endete der zweite, faſt vierjährige Aufenthalt in England, der zwei verſchiedenartige Werke von großer Bedeutung, Te Deum und Amadis, veranlaßte, bei allen Annehmlichkeiten des Lebens doch voll Unruhen und Sorgen war, und auch noch dadurch merkwürdig bleiben wird, daß er unſern Meiſter als Tonkünſtler wie als Menſchen ſchon ſehr weit in die engliſche Geſellſchaft einführte.

5.

Reiſen in Deutſchland.

Händel's Aufenthalt in ſeinem Vaterlande, der ſich auf einige Monate erſtreckte, iſt ſo ſehr durch die Reiſe des Königs veranlaßt, daß er als Ferienbeſuch bei den Verwandten nur eine vorübergehende Erwähnung zu verdienen ſcheint. Aber dieſer Abſtecher nach Deutſchland ſollte ihn noch einmal wieder mit der deutſchen Muſik in unmit-

21) Mainwaring, Memoirs p. 90—92.

telbare Berührung bringen. Wir werden alſo bei ſeinem letzten deutſchen Tonwerke die Wege erblicken, die ihn und den andern Zweig der norddeutſchen evangeliſchen Tonkunſt auseinander führten.

Deutſche Paſſion. Um 1716.

Jetzt fand ſich die Gelegenheit gegen R. Keiſer jene unſchuldige Vergeltung zu üben, auf die ich Seite 134 anſpielte. Die deutſchen Tonkünſtler, die Hamburger an der Spitze, waren in einer Richtung der geiſtlichen Compoſition, von der wir bei Händel's Ankunft in Hamburg die Anfänge ſahen, weiter geſchritten, nicht ohne großen Erfolg, auch mit ſichtlichen Beſſerungen. Die Widerſprüche gegen die erſten Verſuche im italieniſirten Oratorium führten zu erneuerter Prüfung, zur Reinigung und zur Wiederaufnahme einiger altdeutſchen Beſtandtheile. Der erhebliche Unterſchied deutſcher und italieniſcher Oratorien kann uns lehren inwieweit ſolches möglich und gut war. In der deutſchen evangeliſchen Kirche blieb das Oratorium weſentlich Paſſionsmuſik; die Paſſion zu ſingen hatte Luther räthlich gefunden, alles übrige fiel der Predigt anheim und wurde nur reimweiſe zu geiſtlichen Liedern oder ſpruchweiſe zu Motetten geſtaltet. Obgleich die Paſſion ſchon früh für den Vortrag geſchulter Chöre componirt iſt, blieb doch die einfache Recitation die gebräuchlichſte und natürlichſte Weiſe, deren altherkömmliche Töne von Clemens Stephani 1570 wenn auch nicht zuerſt aufgeſchrieben, ſo doch zuerſt in den Druck gegeben wurden.[1]) Man ſang den einfachen Bibeltert

1) Paſſio Secundum Mattheum. | DAs iſt: Das Leyden vnd ſterben | vnſers HErren vnd erlöſers Jeſu Chriſti, wie vns daſ- | ſelbige beſchrieben wirdt, von dem heiligen Euangeliſten | Matthæo: Gantz lieblich zu ſingen, in vnterſchied- | liche Perſonen außgeteilet | . . . . . mit fleiß vberſehen vnd jetzt zum er- | ſten in druck verordnet. | Durch | Clementem Stephani von Buch- | aw, Vnd Jnwoner zu Nürnberg. [Holzſchnitt: Chriſtus und die Schächer am Kreuz. 1 Petr. 3.] Gedruckt zu Nurnberg | bey Vlrich Newber. | Anno 1570. 18 Blätter in Fol. Bibliothek zu Wolfenbuttel: Quodlib. 85. 3. Fol. „Clemens Stephani Selector. Geweſener Cantor zu Nurnberg" widmet die Paſſion im März 1570 von Nürnberg aus dem Bürgermeiſter und Rath zu Augsburg, wo die Paſſion Jahr um Jahr reichlich celebrirt werde, wo man überhaupt die Muſik ſehr werth hatte und ihm vormals als einem geringen Cantor viele Wohlthaten erwieſen habe. „Dieweil dieſer Paſſion vor in Druck alſo nie außgangen, bin ich gewiſer zuverſicht, es werdens jme

ab, meistens den Leidensbericht des Matthäus, in großen Städten mehrere Evangelisten nach einander, mitunter auch die kirchliche Pericope die alle Evangelisten vereinigt. Die Gemeinde sang wohl zum Ein- und Ausgang ein passendes Kirchenlied, sonst verhielt sie sich hörend, auch wurde der Vortrag der Schriftworte weder durch freie Dichtung noch durch kunstmäßige Musik unterbrochen. So gestaltete noch H. Schütz in seinen letzten Lebensjahren, von 1660—72, die Passionen nach allen vier Evangelisten, nur die schließende Strophe des Kirchenliedes benutzte er zu würdigen kunstreichen Chören, die Werke damit zu krönen, jene anspruchlosen köstlichen Tondichtungen, in denen alles zur Blüthe aufgegangen ist was in der altdeutschen Weise der Passion Herrliches beschlossen lag, die Winterfeld zu spät kennen lernte und dann, da sie nicht mehr zu seinen Ansichten paßten, so kühl besprach. Seit Schütz bemerken wir ein Hinneigen zu den italienischen Oratorien, die der alternde Ludwig XIV. auch in Frankreich nachahmen ließ. Dem Zeitalter sinnlicher Ausschweifung, Ludwig's Jugend- und Manneszeit, folgte ein Zeitalter sinnlicher Frömmigkeit, das seines Alters, nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Italien und Deutschland; der religiöse Rückschlag gestaltete sich in Deutschland am ernstesten. England wußte sich von der ganzen Zeitströmung am meisten frei zu halten. Die Oper hatte auch die geistliche Musik an das Dramatische gewöhnt, und das Vertrautsein mit dem italienischen Recitativ und Sologesange trug ebenfalls viel dazu bei, die Passionen in ihrem alten Gewande fernerhin unmöglich zu machen. Kam damals die Frage zur Erörterung, wie die Passion am beweglichsten und kunstvollsten abgesungen werden könne, so mußte jeder Unparteiische dafür sein, die alte Psalmodie durch das neue Recitativ zu ersetzen, aber auch dafür, die Worte des Evangelisten unverändert, nur mit erbaulichen Betrachtungen durchflochten, zu bewahren; mit andern Worten: man mußte eine Gestaltung fordern, wie Bach sie uns in seinen

---

vil gutherzige Christen ein angenemes werck sein lassen." Wenn diese Arbeit gut aufgenommen werde, „wil ich mich, wo fern mir Gott das leben gönnet, an die andern Evangelisten zu machen, auch unterwinden." Von diesen, sind sie wirklich gedruckt, ist noch nichts wieder aufgefunden. Das Mitgetheilte kann Winterfeld's Nachrichten (Ev. Kirchengesang I, 311) berichtigen und ergänzen.

Paſſionen gegeben hat. Was dagegen die Tonkünſtler unmittelbar vor Bach, namentlich die Hamburger, zuwege brachten, bekundete Vorliebe für das durch ſie eingeführte Ausländiſche und Mißachtung des Einheimiſchen. Bei ihnen blieben ſowohl Bibelwort als Kirchenlied ausgeſchloſſen, oder ſie behielten hier den Evangeliſten, dort den Kirchengeſang bei, je nachdem es für die Hörer wirkſam oder für die Geiſtlichen beſchwichtigend ſchien.

Das berühmteſte einflußreichſte Werk dieſer Richtung, dem nur Ramler's Tod Jeſu an die Seite geſtellt werden kann, iſt die Paſſion von dem Hamburger Rathsherrn Barthold Heinrich Brockes (1680—1747). Indem Brockes das Bibelwort durch freie Reime erſetzte, aber Strophen von Kirchenliedern einflocht, wählte er diejenige Art, welche ſeinem durch italieniſche Vorbilder genährten Geſchmacke entſprach; und der allgemeine Erfolg zeigte, daß er einen Ausdruck gefunden hatte, den ſeine Zeit als den ihrigen erkannte. Das Werk brachte dem Dichter mehr Ruhm, als den vielen großen und kleinen Componiſten die es in Muſik ſetzten, es wurde, gleich Metaſtaſio's Operndichtungen, noch mehr geleſen als geſungen. Es iſt aber auch von ſeiner Zeit gänzlich zerleſen und zerſungen; nur in den Tönen, die Männer voll reinerer Kunſt daran verſchwendet haben, wird hin und wieder eine Zeile daraus fortleben. Wie Brockes ſein Leben und Dichten anrichtete, hat er uns mit der ganzen Unbefangenheit eines vornehmen Philiſters ſelbſt erzählt. Hamburg war ſeine Geburtsſtadt. „Ich habe im Gymnaſio meine gebührende Zeit ausgehalten.“ Um 1700 bezog er die neue Univerſität Halle, kann alſo Händel's Studiengenoſſe geweſen ſein. „Nach Art junger Leute bildete ich mir nicht wenig auf meine Perſon ein. Vor Händel hat mich Gott gleichfalls ſo wohl auf Univerſitäten als überall gnädig bewahret.“ Er durchzog hernach Italien ohne daß ihm etwas ſonderliches begegnet wäre. „Anno 1704 den 1. Advent-Sonntag war ich glücklich wieder in meiner Vaterſtadt, und ward von meiner Frau Mutter, wie leicht zu ermeſſen, mit vielen Freuden empfangen. Nachdem ich nun hieſelbſt die gewöhnlichen Viſiten angenommen und gegeben, ging ich mit mir zu Rathe, wie ich nunmehr mein Leben anſtellen, ob ich mich auf die Praxin legen und ein eifriger Advocat werden, oder ein geruhiges Leben führen und mein eigener Herr bleiben wolte. Zu dem letztern

hatte ich einen natürlichen Trieb, und ward auch darin je mehr und mehr bestärket durch den Umgang verschiedener Freunde. Meine Absicht war demnach durch eine artige Aufführung zu einer reichen Heyraht zu gelangen, welches die einem jungen Menschen insgemeine anhangende gute Opinion von sich selbst mir als etwas leichtes vorstellete. Ich versäumte nichts, was meiner Meinung nach, mir einige Hochachtung zu Wege bringen möchte. Ich hielt mich zu den vornehmsten Compagnien, gab wöchentlich ein Concert, verschaffte mir ein klein Cabinett von Gemählden etc. und gedachte auf solche Weise mich in Estime zu setzen und beliebt zu machen, welches mir denn eben nicht mißriehte." Ebenso deutlich ist die „kurze Nachricht, auf welch' Weise ich zur Poesie gekommen und warum ich sie so lange continuiret" — : „weil ich um die Italienische Sprache zu lernen, mich auf Lesung der Welschen Poesie geleget, übersetzte ich zuweilen einige Passagen, welches ziemlich von Statten ging und mir allgemach eine größere Lust zur Poesie verursachte. Eben um diese Zeit fügte es sich, daß einer meiner guten Freunde sich verheirahtete, entschloß ich mich auf Zureden des seel. L.r. Raths ein recht ausgeführtes Hochzeitsgedicht zu verfertigen, welches mir denn zwar nicht wenig Mühe kostete, aber auch so gut aufgenommen ward, daß ich darob vergnügt zu seyn große Ursache hatte. Wann ich aber gar bald gewahr ward, daß die Poesie, wofern sie keinen sonderlichen und zwar nützlichen Endzweck hätte, ein leeres Wortspiel sey, und keine große Hochachtung verdiente, als bemühete ich mich solche Objecta meiner Dichtkunst zu erwehlen, woraus die Menschen nebst einer erlaubten Belustigung zugleich erbauet werden mögten. Da ich denn erstlich [1712] das bekannte nachher in verschiedene Sprachen übersetzte Passions-Oratorium verfertigt, nachgehends aber durch die Schönheit der Natur gerühret, mich entschloß den Schöpfer derselben, in fröhlicher Betrachtung und möglicher Beschreibung zu besingen. Nachdem ich das Passions-Oratorium verfertiget, ließ ich solches in meinem Hause sehr solenniter aufführen, welches als etwas Ungewöhnliches mir nicht allein die ganze fremde Noblesse, alle Ministros und Residenten nebst ihren Damen, sondern auch den größten Theil der vornehmsten Hamburger zuzoge, dergestalt daß über 500 Menschen zugegen gewesen, welches mir denn, zumal alles Gott Lob! in der besten Ordre, ohne

alle Confusion und zum Vergnügen aller Zuhörer abgegangen, kein geringes Vergnügen erweckte.“[2]) Die Composition war von Keiser, der also den Text bald nach seiner Entstehung in Musik gesetzt haben muß; es ist aber ein Zeichen von der Bedeutung die Brockes sich als Dichter beilegte, auch von der Geringschätzung der Musiker in allen gesellschaftlichen Dingen, daß er des so berühmten Componisten mit keiner Sylbe gedenkt. Die Textbücher erschienen gedruckt unter dem Titel: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt. Hamburg 1712.“ Nach zwei Jahren gab Keiser von seiner Composition die beliebtesten Gesänge in den Druck, wobei er uns erzählt, das Werk sei sowohl 1712 als '13 in der stillen Woche aufgeführt. „Doch scheinen diese Aufführungen keine kirchlichen gewesen zu sein“, bemerkt Winterfeld.“[3]) Von der ersten in Brockes' Hause ist solches gewiß, und unter Mattheson's Handschriften fand ich die Bemerkung, sein Oratorium „Die Heilsame Geburt und Menschwerdung JEsu Christi nach dem Evangelisten LUCAS“, in welchem außer dem biblischen Texte auch das Lied „Vom Himmel hoch da komm ich her“ verwandt ist, sei Anno 1705 „im Zucht-Hause“ aufgeführt worden[4]); aber wir haben hinreichende Beweise, daß man solche oratorische Tonwerke damals sowohl in Kirchen als in Concertsälen und Privathäusern absang, wie es die Umstände eben mit sich brachten. Im Jahre 1715 bei der Widmung des von König gedichteten „verurtheilten und gekreuzigten Jesus“ an den präsidirenden hamb. Bürgermeister Lucas von Bostel spricht Keiser dankbarlichst von der „unverdienten Approbation, so Dieselbe beydes meinen Geistlich- als weltlichen, insonderheit aber denen Petri-Musiquen Hochgeneigt gönnen wollen.“ Worauf sonst läßt sich dies beziehen, als auf die Aufführung Keiser'scher Oratorien in der Hamburger Domkirche? Und diese Aufführungen

2) Brockes' Selbstbiographie, herausg. v. Lappenberg in der Zeitschrift des Vereins für hamb. Geschichte II, 189—205.

3) Ev. Kirchengesang III, 63.

4) Miscellanea Mattheſonſiana, Sammlung musikal. Texte und kleiner, besonders politischer Gelegenheitsschriften, aus dem Englischen übersetzt, von Mattheson selbst geordnet und mit handschriftlichen Bemerkungen versehen, 3 Bände; im zweiten Bande. Auf der Stadtbibliothek zu Hamburg.

müssen so häufig und regelmäßig wiederholt sein, daß der Name Petrimusiken entstehen konnte. Weil Winterfeld die Mittheilung unbeachtet ließ, kam er hinsichtlich der frühesten Benutzung evangelischer Kirchen zu geistlichen Concerten zu einer Vermuthung, die nicht stichhaltig ist: „Hier [1716 in Frankfurt a. M. bei Telemann's Passion] vielleicht zum erstenmale haben wir die Aufführung einer geistlichen Musik in einer evangelischen Kirche, außerhalb des Gottesdienstes.“[5]) Mattheson berichtet uns zwar ganz bestimmt: „Den 17. Sept. [1716] hielt er Musik im Dom, und führte Madame Kayser aufs Chor, welches, ausser obigem Exempel, zuvor in keiner hamburgischen Kirche geschehen war, daß ein Frauenzimmer mit musiciret hätte; hinführo aber im Dom allemahl, bey seiner Zeit, geschah.“[6]) Aber das bezieht sich nur auf die Musik während des Gottesdienstes, die er als Cantor der Kirche zu bestellen hatte, er sagt selber: „es muß sich einer blutsauer werden lassen, der nur die Wahrheit zur Welt bringen, oder in einigen leichten Umständen die allergeringste gute Aenderung einführen will. Ich bin wol der erste, der bey ordentlichen, grossen Kirchen-Musiken, vor und nach der Predigt, 3 bis 4 Sängerinnen aufgestellet hat; aber mit welcher Mühe, Verdrießlichkeit und Wider-Rede, das ist nicht zu beschreiben. Im Anfang ließ man ersuchen: ich mögte doch ja kein Frauenzimmer auf das Chor bringen; am Ende kunnte man nicht genug davon haben. Es gemahnet mich hiemit, als mit dem Perucken-Tragen, wieder welches ich in meiner Jugend manche entsetzliche Predigt gehört habe; itzund können die Herrn Geistlichen kein falsches Haar bekommen, das ihnen schon genug ist. O schwacher Eigensinn äuserlicher Heiligkeit!“[7]) Ein solcher Schritt würde nicht möglich gewesen sein, wenn die Sängerinnen nicht schon vorher in oratorischen Concerten die Kirchen betreten hätten.

In dem Vorbericht zu seiner Passionsmusik bedenkt Keiser Brockes' Gedicht mit den höchsten Lobsprüchen: „was auch immer ein Musicus für glückliche Gedanken haben mag, so vermögen ihn doch schöne, auserlesene, klingende und reine Verse, wie diese hier sind, ganz un-

5) Ev. Kirchengesang III, 71.
6) Ehrenpforte S. 203.
7) Grosse General-Baß-Schule S. 40.

vermerkt zu animiren, daß er ſich gleichſam ſelber überſteigt, und etwas ungemeines hervorbringt." Der Vorbericht nebſt der Widmung an die drei Schweſtern Fräulein von Sontum iſt von Mattheſon ſtyliſirt, denn die Miscellanea enthalten in dem handſchriftlichen Verzeichniß ſeiner kleineren Arbeiten als Nummer 34 „Vorrede und Zuſchrifft zu Keiſers Soliloquiis 1714". Dennoch dürfen wir Keiſer's aufrichtige Meinung darin erblicken, da die Dichtung ganz geeignet war ſeinen höchſten Anforderungen an geiſtliche muſikaliſche Poeſie zu entſprechen. Die Worte waren reich geſchmückt, die Gedanken floſſen muſikaliſch fort, der Gegenſtand legte ſich in breiten Bildern auseinander, die wie Opernſcenen alle innerſten Gefühle hervorkehrten und dem Tonkünſtler geſtatteten, den bibliſchen Helden mit ſeiner theatraliſchen Elle das Maaß zu nehmen. Unter ſolchen Bedingungen Kirchencomponiſt werden zu können, ließ Keiſer ſich mit Freuden gefallen. Das Werk von Brockes iſt geſchmacklos und ſinnlos, ſtrotzt von übertriebenen oder unwürdigen Bildern, iſt aber von großer ſinnlicher Gewalt, die wie ein Theatereffect ſich aufdrängt und wie ein ſolcher die Hörer überwältigt; „ſolche Augenblicke der heiligen Geſchichte", ſagt Winterfeld in feierlichem Ernſt, „wo tiefer Schmerz, gewaltig geſteigerte Leidenſchaft dargeſtellt werden konnte, ſind in beſonders abgegrenzten, ſorgſam ausgeführten Gemälden vor dem Uebrigen herausgehoben, als bedeutſamſte Theile des Ganzen; was die heilige Schrift anzudeuten ſich begnügt, was ſie keuſch verhüllt, damit der ſündige Menſch in tiefem, geheimnißvollem Bangen nur ahne, wie groß die Erniedrigung deſſen geweſen, der Knechtsgeſtalt angenommen um unſertwillen, und gehorſam geweſen bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuz, das iſt allen Augen bloß gelegt"*); wir haben darin den Abfall von Wahrheit und Schönheit an Sinnlichkeit, an die Sinnlichkeit der dramatiſchen Scene; wir haben darin außer der Nachahmung italieniſcher Geſchmackloſigkeiten endlich auch noch die ganze kraftloſe und traurige einheimiſche Blutstheologie, die ſich nicht ſchämte Chriſtus in Gethſemane beten zu laſſen:

*) Ev. Kirchengeſang III, 145.

Und weil ich noch zu allen Plagen
Muß deinen Grimm, o Vater, tragen,
Vor welchem alle Marter leicht,
Es iſt kein Schmerz, der meinem gleicht.

Als ein Denkmal aus einer verkommenen Zeit, die ſich das Leiden des Heilandes in der herbſten Geſtalt abſchilderte und dann in vornehmer Geſellſchaft ein Vergnügen daran empfand, verdient dieſes Oratorium erhalten zu werden und wird es erhalten bleiben. Ganz daſſelbe gilt von Keiſer's Muſik. In den Arien verleugnet ſich nicht die ihm angeborne Anmuth, die er dreiſt genug mit allen Ueppigkeiten der Bühne ausſtattet, die Recitative ſind geſucht richtig und mitunter treffend betont, die lebhaften Bäſſe ſind durchweg charakteriſtiſch erfunden. Aber alles geht leichtſinnig obenhin, nicht einem einzigen Satze begegnet man, der auch nur annähernd an die Erhabenheit des Gegenſtandes hinanreichte. In der Oper iſt Keiſer ein großer Tondichter, im Oratorium iſt er ein ſeichter Melodiſt mit unzulänglichen Kenntniſſen; was dort nicht bloß als Schönheit bezaubert, ſondern auch als Charakteriſtik der dramatiſchen Perſon Bewunderung erregt, klingt hier wie Erniedrigung und Entweihung. Ein kirchlicher Tonſetzer muß vor allem in die Kunſt der Stimmenverwebung und der harmoniſchen Entfaltung eingeweiht ſein, denn den Schatz der Geſangweiſen bekommt er von der Gemeinde zugetragen, und neue Melodien zu erfinden iſt ſowenig ein Haupttheil ſeines Berufes, als es der eines Predigers iſt, neue Wahrheiten zu entdecken. Ein Oratoriencomponiſt aber muß außer der geſammten Tonwiſſenſchaft noch eine große Seele zu eigen haben, die in ſich ſelbſt die Mittel und Wege beſitzt über zufällige Erbärmlichkeiten der Zeit hinweg wieder zu den Urquellen der Wahrheit zu gelangen. Keiſer hatte weder ein Gefühl von der Bedeutung des Kirchengeſanges, noch den Ernſt der in ſich feſt gegründeten contrapunktiſchen Wiſſenſchaft, noch einen Funken von dem Geiſte, der ſich über Brockes' Paſſions-Privatgeſellſchaft zu erheben vermocht hätte; ſeine Melodien, ſollen ſie eine mehr als klingklangliche Bedeutung haben, müßte man mit Opernterten nach dem Gänſemarkt zurück bringen. Winterfeld hat der Beſprechung dieſes Oratoriums, die ſich über zwei Bogen erſtreckt, noch zwei Bogen gut gewählter Muſikproben beigefügt, die

aber leider wegen der vielen Fehler nur eine unzuverläſſige Vorlage für Keiſer's Beurtheilung abgeben können. Ein anderes, etwas ſpäteres Oratorium von Keiſer, das Winterfeld auch ſehr ausführlich beſpricht, ohne den Dichter zu kennen, iſt daſſelbe welches er bei Telemann's Leben dem Hamburger J. U. König zuſchreibt; es heißt „Die durch Großmuth und Glauben triumphirende Unſchuld oder der ſiegende David". Telemann machte ſchon vor 1718 für das Frankfurter Collegium muſicum „die 5 ſchönen Davidiſchen Oratorien von der Poeſie des belobten Mr. Königs": ſo ſagt Telemann ſelbſt[9]), König wird demnach die Hauptereigniſſe aus Davids Leben zu fünf Oratorien verarbeitet haben. Nur den erſten und beſten dieſer Texte, die Beſiegung Goliaths und der Philiſter, ſetzte Keiſer in Muſik, aber mit Aenderungen und mit Entlehnungen aus dem zweiten, der Davids Vermählung und Flucht behandelt. Seine Compoſition dürfte jünger ſein als die von Telemann, obwohl ſie nicht erſt nach 1728 entſtanden iſt, wie Winterfeld annimmt, denn als Keiſer einmal nach mehrjähriger Abweſenheit die Hamburger wieder beſuchte, führte man das Werk ihm zu Ehren auf, was ſchon deßhalb vor '28 geſchehen ſein muß, weil der Dirigent, der Rathsmuſikus und Concertmeiſter Johann Kayſer, noch in dieſem Jahre ſeinen Dienſt verließ.[10]) Vermuthlich entſtand das Oratorium in Kopenhagen, wo Keiſer ſich von 1721 an aufhielt, und ſandte er es von dort nach Hamburg, ſo können wir obige Aufführung in das Jahr 1724 ſetzen. Die Gründe, welche Winterfeld für eine Abfaſſung auch des Textes um 1730 aus den Zeitverhältniſſen ableitet, ſind alſo nicht ſtichhaltig, und wenn Winterfeld für die Behauptung, daß dieſes Werk „ganz das Gepräge

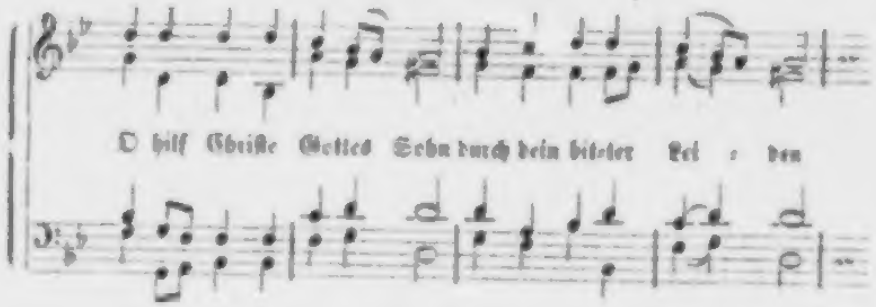
9) Große General-Baß-Schule von Mattheſen S. 169.

10) „Kayſer, der Raths-Muſicant und Director von der Bande, muſte im October 1728 ſeinen Dienſt verlaſſen, weil er eines däniſchen Capitains Frau entführet hatte. Auf Petri 1729 wurde er abgeſetzet, und der Frau ein Gnadenjahr zugeſtanden. Er ſtarb zu Prag ... Dieſes letzte befand ſich falſch im Febr. deſſelben Jahrs: ob es wohl die Frau für wahr hielt und geſtand, daß es der Mühe nicht werth ſey, ſeinetwegen ein ſchwarzes Band anzulegen." Handſchriftlicher Zuſatz von Mattheſen zu der 17. Betrachtung des Muſikal. Patrioten. Auf der Stadtbibl. zu Hamburg. Dieſer Kayſer war Mattheſen's Feind, verweigerte ihm den muſikal. Gehorſam und gehörte zu den Edlen, die von Buttſtett die berüchtigte Schmähſchrift gegen Mattheſen anfertigen ließen.

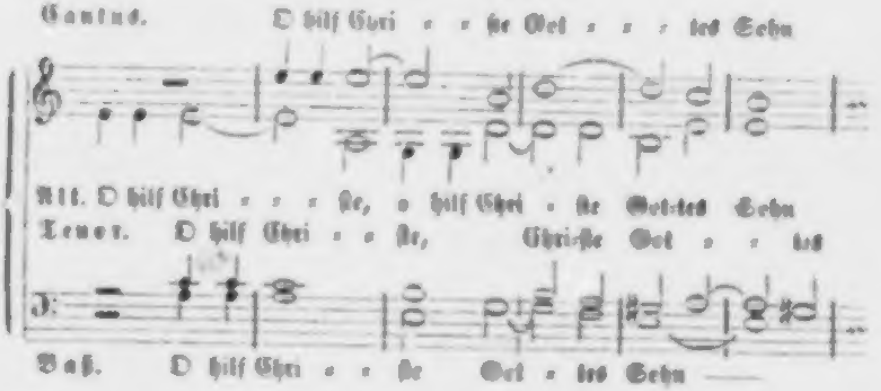
seiner späteren Opern" trage, das „Hervortreten der Form der Opernarie von zwei Theilen mit Wiederholung des ersten" als „ein sicheres Zeichen" anführt [11]), so weiß ich nicht, was er unter späteren Opern verstanden haben will, denn diese Form hatten Keiser's Singwerke schon damals, als ihr Urheber noch garnicht an Oratoriencomposition dachte. Wenn ich mich nur überzeugen könnte, daß Winterfeld jemals eine, ob frühere oder spätere, Opernpartitur von Keiser untersucht hat! Der Siegende David hat als alttestamentliches Oratorium ein besonderes Interesse, doch keinen besonderen Werth. Keiser kann aus seinem Kreise nicht herauskommen, wie verschieden auch die Gegenstände sind die er angreift. Die kämpfenden Israeliten und Philister, die Schaaren der lobsingenden Männer und Frauen bieten Gelegenheit zu den schönsten und verständlichsten Doppelchören, Keiser setzt auch vier und vier Stimmen gegen einander, hütet sich aber wohl achtstimmig zu schreiben: und was ist ein Doppelchor ohne achtstimmigen Satz? Eine andere Passion, also die vierte soviel wir wissen, befindet sich in einer Abschrift aus J. S. Bach's Nachlaß in der Berliner Bibliothek. Den Text hat der große Mann, Bach meine ich, selbst darunter geschrieben, denn was Melodiebildung anlangt, war er nicht in Händel's glücklicher Lage, sondern mußte sehr lange aus Keiser schöpfen. Bach hat zweimal die Jahreszahl 1729 beigefügt, und nicht lange vor dieser Zeit könnte die Passion entstanden sein, wenn sich nicht bei genauerer Ansicht herausstellte, daß an beiden Orten zuerst 1720 stand, und nachträglich aus 0 durch Anfügung eines Schwänzleins eine 9 gemacht wurde. Aber was auch der Grund einer solchen Aenderung gewesen sein mag, jedenfalls wird diese aus dem Markusevangelium gezogene Passion eine geraume Zeit nach der von Brockes entstanden sein. Sie ist voll wunderseltsamer Contrapunkte, mehr noch als die andern Oratorien. Die Fugen beginnen fast ohne Ausnahme mit einer Engführung, so daß der Componist eben da, wo seine Mittel die allerschwächsten sind, wie ein Kind das Allerschwerste angreift, ohne zu wissen was er that, und so mit seinem gelehrten Bart gleich anfangs den Hals bricht. Den Schluß macht der Choralvers „O hilf Christe Gottes Sohn durch Dein bitter

11) Ev. Kirchengesang III, 119 u. 153.

Leiden, daß wir Dir ſein unterthan, all Untugend meiden, Deinen Tod und ſein Urſach fruchtbarlich bedenken, dafür wir, wohl arm und ſchwach, Dir Dankopfer ſchenken.“ Dies iſt der Anfang:



Auch Schütz ſchloß mit derſelben Strophe und Melodie ſeine Johannespaſſion (1665), wir können alſo vergleichen:



Dieſelben Worte, dieſelben Töne bringen bei dem alten Meiſter den tiefſten männlichen Lebensernſt und die höchſte Kunſtweisheit, hier bei Keiſer die ſo beſchränkte Künſtlerſchaft und die religiöſe Leere ſeines frivolen Gemüthes zur Anſchauung. Zum Erſchrecken deutlich ſehen wir den Abfall von einem früher ſchon ſo herrlich verwirklichten Ideal; hätte man es nicht vor Augen, man ſollte nicht glauben, daß in funfzig Jahren auf dieſem Gebiete nach einer ſolchen Erhebung eine ſolche Verwahrloſung möglich ſein könnte. Doch Händel und Bach traten dem ſo reich begabten Manne dicht auf die Ferſen und brachten Alles wieder ein; dieſe letzte Paſſion Keiſer's iſt auch nur ein ſchweißtriefender Verſuch, es der nachgerade muſikaliſch tiefer und geiſtig ernſter gewordenen Kunſt gleich zu thun.

Vier Jahre nach Keiser versuchte sich Telemann an Brockes' Passion. Er wird sie in der Leidenszeit 1716 gesetzt haben, denn von den Kunstthaten dieses Jahres sprechend, fährt er fort: „Ingleichen war auch in eben dem Jahre über Herrn Licent. Brocks Passions-Oratorium gerathen, dessen Poesie von allen Kennern für unverbesserlich gehalten wird.“[12]) Weil Winterfeld dieselben Worte las, begreife ich nicht, wie er sagen konnte: „Es wird im Jahre 1716 gewesen seyn, daß Telemann, gleichzeitig mit Händel, auch die Passion des Rathsherrn Brockes sich als Aufgabe stellte.“[13]) Wo wir ganz gewisse Nachrichten haben, sind Vermuthungen doch wohl überflüssig, auch ging Telemann mehrere Monate vor Händel an die Arbeit. Noch weniger läßt sich Winterfeld's spätere Auseinandersetzung begreifen: „Unter diesen [Oratorien] ist das früheste, das mir zu eigener Anschauung gelangte, seine Passionsmusik nach Brockes aus dem Jahre 1718. Telemann legte auf dieselbe einen hohen Werth, eben wie auf das Werk des Dichters, dem er sich angeschlossen hatte, und es ist daher vorauszusetzen, daß er besondern Fleiß auf diese Arbeit verwendet haben werde. Um so mehr befremdend muß es also seyn, daß in der Partitur, wie sie mir vorliegt und deren Aechtheit kaum zu bezweifeln ist, da sie aus der Sammlung Pölchau's, eines Hamburgers, herrührt, der davon genau unterrichtet seyn konnte, ganz augenscheinlich nicht alles Telemann angehört. Ein großer Theil der Chöre ist aus Keisers Passion, ein einzelner (Greift zu, schlagt todt) aus der Händelschen entlehnt, aus jener auch ein Choral (O Menschenkind, nur deine Sünd); sehr bedeutend ist daneben die Anzahl der Arien und Recitative, die von beiden Meistern hier aufgenommen sind. Und dieses sind nicht etwa nur kürzere, der Ausfüllung dienende Gesänge, sondern eben die trefflichsten aus den gleichartigen Werken beider; ja, es trifft sich, daß ihr Nachfolger von Zusammengehörendem einen Theil von dem Einen, das Uebrige von dem Andern entlehnt hat; so das Duett zwischen Maria und dem Erlöser von Händel, das vorangehende Recitativ von Keiser. Es ist ganz unglaublich, daß Telemann diese Stücke für seine eigene Arbeit habe

12) Mattheson, Große General-Baß-Schule S. 169.
13) Ev. Kirchengesang III. 70.

ausgeben wollen. . . Es bleibt also nur die Voraussetzung übrig, er habe aus der Arbeit seines Dichters die Aufgaben sich ausgelesen, die seiner Eigenthümlichkeit am meisten zusagten, seinen Vorgängern aber dadurch eine Huldigung, offen und ungescheuet, erweisen wollen, daß er das Trefflichste was sie nach seiner Ueberzeugung geleistet, daneben stellte, sich mit ihnen zu einem Gesammtwerke vereinigte, worin Jeder sein Bestes darbringe. Er selber schweigt darüber, wo er in seiner Lebensbeschreibung dieses Werkes gedenkt, es mag also zweifelhaft bleiben, wie es sich damit verhalte; bis ein Anderer eine bessere Aufklärung giebt über den eigentlichen Zusammenhang, scheint mir die vorstehende die für den Meister ehrenvollste zu sein." [14]) Angenommen auch, diese Vermuthung erkläre die Anlage der Partitur richtig, hätte Winterfeld doch schon deßhalb nicht darauf kommen dürfen, weil sie seinen obigen Worten schnurstracks widerspricht; denn arbeitete Telemann 1716 und auch nur gleichzeitig mit Händel, so kann er dessen Werk unmöglich geplündert haben. Winterfeld hat den Voruntersuchungen über musikalische Handschriften und sonstige Quellen, allen den Dingen welche historischen Arbeiten zunächst einen reinen Boden bereiten, zwar niemals eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, dennoch muß man sich wundern, daß er hier die so nahe liegende Erklärung umging. Pölchau war ein Sammler von Profession und ohne Urtheil, dessen Name in Fragen dieser Art nichts entscheiden kann: und hat er etwas entscheiden wollen? Als die Compositionen von Keiser Telemann und Händel einmal da und überall verbreitet waren, nahmen die Kenner je nach ihrem Geschmacke eine Werthschätzung vor. Die Unparteiischen aus dem großen Haufen erklärten diesen Satz von Keiser, jenen von Telemann, einen dritten von Händel für vorzüglich gut gerathen, und Einer unter ihnen schrieb sich aus den Werken der drei Meister eine einzige Musterpartitur zusammen, in der er Keiser's Annehmlichkeit mit Händel's Kunst und Telemann's handgreiflicher Dramatik zu vereinen meinte. Solche Mittelspersonen, denen eine Blumenlese das höchste ist, gab es noch zu allen Zeiten. Telemann erzählt von seiner Passion: sie „wurde, an etlichen ausserordentlichen Tagen in der Woche, in der [lutherischen] Haupt-

14) Ev. Kirchengesang III, 195.

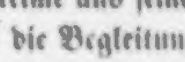
kirche, ſtark und ausbündig beſtellet, bey Anweſenheit verſchiedener groſſer Herren, und einer unſäglichen Menge von Zuhörern, zum Beſten des Waiſenhauſes, aufgeführet. Es iſt hiebey, als etwas ſonderbares, zu mercken, daß die Kirchenthüren mit Wache beſetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Paſſion erſchien, und daß die mehreſten Glieder E. Ehrw. Miniſterii am Altare in ihren Pontificalkleidern Platz nahmen. Sonſt hat dieſe Paſſion in vielen Städten Deutſchlandes die Chöre und Klingſäle erſchallen gemacht." [15]) Händel konnte alſo, als er im Sommer dieſes Jahres nach Deutſchland kam, das Werk ſeines hamburgiſchen Vormannes und das ſeines muntern Jugendfreundes überall ſingen und loben hören, Keiſer's Compoſition mit den ihm wohlbekannten deutlichen, aber unregelmäßig geſetzten hamburgiſchen Typen zum Theil auch gedruckt ſehen. Hierauf machte er ſich ſelber an das poetiſche Meiſterſtück Sr. Hochweisheit des Herrn Brockes.

Händel's Handſchrift iſt nicht erhalten, aber außer zwei Abſchriften im Buckingham Palaſt aus ſeinem Nachlaſſe konnte ich zwei andere, die ſchon um 1720 angefertigt ſind, in Berlin vergleichen. Eine derſelben, die früher zu der Sammlung des Grafen Voß gehörte, iſt zur Hälfte von J. S. Bach geſchrieben und hat die Aufſchrift »Oratorium Paſsionale: Poesia di Brocks et Musica di Hendel«. Die Eingangsſymphonie bildete Händel aus ſeiner dritten Clavierfuge. Durch die neun feierlichen Takte, welche ihr folgen, leitet er in den Anfangschor „Mich von Stricken meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott gebunden". Bach's Handſchrift hat zu dieſem Chore einen ganz andern Text „Kommet ihr verworfnen Sünder, Todeskinder ſeht, hier ſtirbt das Leben", die einzige Abweichung von den andern Handſchriften, und keine glückliche, denn die Feſſeln und Bande der Sünde waren es, die dem Componiſten bei dem leeren Texte noch eine einigermaaßen muſikaliſche Vorſtellung erweckten, Bach's Worte würde er wohl anders componirt haben. Die Erzählung beginnt mit der Einſetzung des Abendmahles „Als Jeſus nun zu Tiſche ſaße". Schon dieſes kleine einfache Recitativ zeigt uns, was die Vergleichung aller Händel'ſchen Recitative mit denen von Keiſer

15) Mattheſon, Ehrenpforte S. 383.

beſtätigt, daß letzterem überall der Zuſammenhang, der kirchliche, überhaupt der ungeſucht fromme Ton und der ſchöne Aufſchwung fehlt; niemals kommt Keiſer's gekünſtelt nachdrückliche Wortbetonung den Tönen gleich, die Händel, ergriffen von dem ewigen Vorgange, dazu erfand. Das Verhältniß der beiden Männer zu einander hat ſich ſeit 1705 völlig umgewandelt: der jüngere Meiſter iſt hier der erfahrene, der eingeweihte, der ſeine Gedanken mit der Einfachheit und Sicherheit einer Mutterſprache verkündet, wo der ältere nach den rechten Mitteln umherfährt und ſich niemals von dem laſtenden Gefühl zu befreien vermag, daß eine bibliſche Oper doch noch etwas anderes iſt und andere Mittel erfordert, als eine theatraliſche. Halten wir gar die Arien, Chöre und Choräle zuſammen, ſo tritt Keiſer erſt recht in den Schatten; auch diejenigen ſeiner Sätze, welche nicht ganz gegen Händel's Arbeiten abfallen (z. B. Der Gott, dem alle Himmelskreiſe), ſind doch ohne Nachdruck und Würde. In allen Hauptſachen, namentlich in vier Tonſätzen, iſt Händel's Werk über jeden Vergleich erhaben. Der Choral, welcher die Abendmahlshandlung beſchließt, wird zu der vierten Strophe des ſchönen Liedes „Schmücke dich o liebe Seele" abgeſungen, anfangend „Ach wie hungert mein Gemüthe, Menſchenfreund, nach deiner Güte", in der ſich das innige Verlangen kundgiebt, das ſterblich ſchwache Gebein durch den Trank des Lebensfürſten zu ſtärken, durch Gott mit Gott zu vereinen. Auf dem Tonſatze, den Händel hieraus bildete, ruht die volle Weihe des kirchlichen Gemeindegeſanges, die hehre Ruhe die das Gefühl göttlicher Nähe und Gemeinſchaft erzeugen muß, die hohe Freude in der jedes Gebet die Gewißheit der Erhörung einſchließt. Nur zwei Takte Vorſpiel von Geigen und Orgel leiten den Choral ein, und ſowie dieſe beginnen, fühlen wir uns in die Kirche verſetzt und ſehen eine ſingende Gemeinde ſich erheben. Mit der ganzen Gewalt und Treue, die Händel eigen war, iſt der Vorgang hier in Tönen abgebildet. Nur wer mit einem ſolchen Ernſte den Choral führen konnte, durfte ein ſolches Leben in die Begleitung bringen, eine ſolche überall hervorleuchtende, den feierlich dahinziehenden Choral ſo umdrängende, ſo lebhaft bewegende Freude. Hier iſt kein äußerlicher Aufputz, kein Zwieſpalt zwiſchen dem Geſange der Gemeinde und dem was der Tonmeiſter hinzubringt, alles iſt demſelben Grunde, dem Born wah-

rer Frömmigkeit entquollen. Der Gesang ist bei Händel's Behandlung immer noch die einfache Kirchenweise geblieben, wie reich er hier auch entfaltet und wie tief er zu besonderen Worten ausgedeutet ist; man muß bekennen, daß der Tonsetzer hier den Choral in seinem Grundwesen ergriffen und nicht bloß seine große Wirkung, sondern auch seine volle Unschuld bewahrt hat. Der Satz, welchen Keiser über denselben Choral anfertigte, ist vielleicht die beste Choralharmonisirung, die er geschrieben hat, aber Händel drückt ihn schier in nichts zusammen. Auch Bach hat in diesem Styl nicht viel gesetzt, was Händel's Choralsatze gleichkommt, und nichts was ihn überragen könnte. So enthält sein Weihnachtsoratorium, das in dieser Beziehung besonders lehrreich ist, unter drei hierher gehörenden Sätzen nur den einen „Wir singen dir in deinem Heer", der eine sinnvolle Kunst des Tonsatzes mit kirchlicher Haltung vereinigt, während der zweite „Jesus richte mein Beginnen" in Keiser's Art zu einer geistlichen Arie erniedrigt ist, und der Schlußchoral „Nun seid ihr wohl gerochen" einen falschen Aufputz erhalten hat; beide letztere arbeiten auf den Effect hin, beiden fehlt der wahre Charakter des Chorals, der bescheidene unschuldige Tongang, der eben deßhalb so tief wirkt, weil er es garnicht auf Wirkung, sondern nur auf das Hervorsingen eines bewegten Gefühles angelegt hat. In der gedrängten Kürze sowie in der Verwebung eines volksmäßig und kirchlich einfach gehaltenen Liedes mit einem kunstvollen Satze hat Händel ein Muster vorgelegt, das uns heute wie ein musikalischer Weisheitsspruch gehaltvoll und verständlich erscheint, aber für seine deutschen Kunstgenossen zu knapp gefaßt, zu ungeschminkt, zu natürlich gewesen sein muß, sonst hätten sie wohl ein Beispiel daran genommen und nicht die Unmasse jener Choralchöre mit hochstehenden gepuderten Perrücken, mit Schminke und Schönpflästerchen in die Welt gesetzt.

Christi Gebet in Gethsemane „Mein Vater, ists möglich, so laß den Kelch vorübergehn" ist ein weiterer Beweis von der Begeisterung mit welcher Händel sich dem Gegenstande hingab, von der Verklärung in welcher Brockes' Reime aus seiner Hand hervorgingen. Der Gesang in Dmoll, den die Begleitung der Saiten in  durchzittert, malt uns das ganze furchtbare Leiden, das auf den Erlöser eindrang, die Angst seiner Seele, die sich daraus emporzuheben sucht

und endlich halb ermattend halb ermuthigt in kindlicher Ergebung ſich niederbeugt „Vater nicht mein, dein Wille geſchehe". Niemand wird den Geſang ohne die tiefſte Erſchütterung anhören können, und keiner dürfte den Händel dafür loben wollen, daß er ihn in Eſther zu den Worten, in welchen Haman um Erbarmen winſelt (Turn not, o queen, thy face away), wieder benutzte. Verflacht iſt er jedenfalls, aber nicht aus Nachläſſigkeit, ſondern in ganz bewußter Abſicht. Was mag Händel dazu bewogen haben? Die Frage hängt in der weiteren: warum hat er ſpäter keine Paſſion wieder componirt? und wird mit dieſer gleich unten zur Sprache kommen. Erſcheint der heilige Chriſtus hier als ein Menſch, der frei von Schuld, aber in der Schwachheit des Fleiſches der großen Marter entgegengeht, ſo erblicken wir ihn in dem Zwiegeſange mit ſeiner Mutter

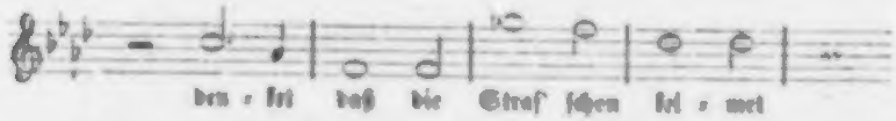
— Maria. Soll mein Kind, mein Leben, ſterben,
und vergießt mein Blut ſein Blut?
Chriſtus. Ja, ich ſterbe dir zu gut,
dir den Himmel zu erwerben —

als den liebevollen Sohn, welcher der weinenden Mutter gegenüber alle eigene Qualen vergeſſen hat, und ſie in den zarteſten herzlichſten Lauten auf den Segen ſeiner Paſſion und den göttlichen Rathſchluß hinweiſt, ſie auch ſoweit beruhigt, daß ſie ihren Schmerz ſchweigend zu ertragen vermag. Wer ſollte ahnen, daß Brockes' Worte, die Keiſer mit großem Beifalle ſo ſchal wegſang, dieſen Zartſinn aufnehmen konnten! Von Händel's kleinen Duetten iſt es das größte; es iſt ebenfalls, etwas umgearbeitet und verflacht, in das Oratorium Eſther (Who calls my parting soul from death?) übergegangen. Geiſtig bedeutungsvoller noch und auch muſikaliſch reicher iſt ein Geſang der Tochter Zion. Als der verzweifelnde Judas ſich erhängt, erhebt ſie die Warnſtimme:

Die ihr Gottes Gnad' verſäumet
und mit Sünden Sünden häuft,
denket daß die Straf' ſchon keimet,
wenn die Frucht der Sünden reift!

Auch hier ſchaltet Händel mit den ſchwülſtigen Worten ſeines Dichters wie ein idealer reiner Geiſt, der eingedenk iſt, daß er nicht Brockes' Reime, ſondern die große That der Erlöſung zu verherr-

lichen hat. In die volle getragene Begleitung von Saitenspiel und Orgel oder Clavier setzt die Singstimme ein, und kaum hat sie sich in heiligem Ernste ein wenig emporgeschwungen, so wird sie in einem höheren Tone und mit hellerem Klange von der Oboe canonisch nachgeahmt. Auf dem dunkeln Grunde der vollharmonisch erschlossenen Fmoll-Tonart und vereint mit dem Soloinstrumente ist der erhabene Gesang ganz angethan, dem Hörer die Schrecken der Sünde und die volle Größe einer ewigen göttlichen Strafe zu vergegenwärtigen. Durchweg von höchstem Wohllaut, schneiden die einzelnen Mißklänge um so tiefer ein, unter denen diese Erhebung aus dem Grundton in die kleine None



von allen mir bekannten die bedeutungsvollste und merkwürdigste ist. Es ist unmöglich, daß sich in einem so engen Rahmen eine noch dichtere Harmonie zusammen drängen, dabei die Pracht des Gesanges strahlender, die Kunst der Stimmenordnung vollendeter sein kann; und wer mit einem kleinen, leicht aufzuführenden, überall verständlichen Beispiele zeigen will, wie bei Händel das Tonleben zum Geiste durchdringt, wie aus den Tönen lebendige, nie alternde Gestalten hervorwachsen, die eine allen Zeiten und Völkern verständliche Ursprache reden, der darf nur zu diesem Liede greifen. Eine echt Händel'sche Art des Tonsatzes, von der wir schon vorhin in der Oper Amadis eine sehr reife Arbeit sahen, ist hier am geistvollsten und prächtigsten zu musikalischer Schönheit erblüht. Die Musik davon ist später in dem Gesange der Prophetin Debora von dem hehren Antlitz Jehovahs, vor dem hochmüthige Tyrannen nur Staub sind (In Jehovahs awful sight), sehr passend verwerthet. Legt man zu diesem Satze die vorhin genannten Stücke und dazu außer mehreren glücklichen Zügen in kleinen Chören und Arien namentlich noch den feierlichen dreistimmigen Gesang über das Wort „Es ist vollbracht" und das herrliche Lied mit Chor „Eilt ihr angefochtnen Seelen", so wird man überzeugt sein, daß dieses letzte deutsche Tonwerk Händel's keine vergebliche Arbeit war, daß es sich wirklich der Mühe

lohnte, eine vergängliche Dichtung mit unvergänglichen Tönen zu ſchmücken.

Von den nichtgenannten Sätzen ſind einige aus den voraufgegangenen Oden, Te Deum, Cantaten und Opern entlehnt, die neugeſchaffenen aber größtentheils in ſpätere Werke übergeſiedelt, beſonders nach Eſther, auch nach Debora, der eine (Sind meiner Seelen tiefe Wunden) ſogar nach der Oper Julius Cäſar. Betrachten wir Händel's Paſſion unter den Umſtänden, welche ſie hervorriefen, im Vergleich mit der Dichtung und der voraufgegangenen Compoſition Keiſer's, ſo erſcheint ſie als ein vollſtändiger Sieg über die muſikaliſchen Landsleute und als eine zum Theil wunderbare Erhebung über die große Geſchmackloſigkeit, welche die damaligen Deutſchen zum Beſpött der übrigen Nationen machte. Hiſtoriſch haben wir in einem Werke, das Keiſer aus dem Felde ſchlug und von Bach abgeſchrieben wurde, das kräftige Mittelglied in der Entwicklung und dem letzten großen Aufſchwunge der norddeutſchen proteſtantiſchen Kirchenmuſik, und ſo unvollkommen es aus vielen Urſachen bleiben mußte, iſt es doch darin ganz eigenartig, daß es deutſche Frömmigkeit mit dem feinen italieniſchen Geſchmacke und mit der engliſchen Charakterſtärke und klaren Gegenſtändlichkeit zu vereinen wußte. Die Beziehung zu Bach wird dadurch noch enger, daß dieſer in ſeiner Johannespaſſion mehrere Arienterte aus Brockes entlehnt und neu geſetzt hat, nicht die zu den genannten Händel'ſchen Hauptſtücken, ſondern weniger hervorſtechende, die ihm wohl noch eine andere Deutung zuzulaſſen ſchienen, als ſie durch Händel empfangen hatten. Winterfeld hat ſie, auch Keiſer Telemann und Mattheſon berückſichtigend, ausführlich verglichen.[16]) Danach hätte denn, um das auffallendſte Beiſpiel herauszuheben, Bach den Aufruf einer Stimme an den Chor,

— Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus Aſchaph's Mörderhöhlen,
Kommt!
Chor. Wohin?
Nach Golgatha! —

nämlich der Tochter Zion an die gläubigen Seelen, „mehr als die

16) Ev. Kirchengeſang III, 368 – 72.

Uebrigen, ſelbſt als Händel, uns als Wallfahrtsruf nach einer ernſten, heiligen Stätte entgegengebracht, und dem Dichter, wie der Geſammtheit ſeiner Aufgabe dadurch am meiſten genügt, wiewohl wiederum in Kürze und Gedrängtheit der Ausführung ihm, dem ſich zu weit Verbreitenden, Händel voranzuſtellen iſt." Laßt uns, Händel's reichere Muſik übergehend, nur die Anlage des ganzen Satzes in's Auge faſſen. Händel wählt zu dem Aufrufe eine Sopranſtimme in weichen klagenden Tönen, er denkt an die Chorführerin der Frauen, die Chriſtus, weinend und wehklagend, nach Golgatha geleiteten. Derſelbe Vorgang iſt es, aus dem Brockes ſeine Reime zog, wie denn das Flüchten zum Kreuz in dieſer ſehnſuchtsvollen Faſſung eine Aeußerung rein weiblicher Frömmigkeit iſt. Bach giebt den Aufruf an eine Baßſtimme. Wer hat nun den Dichter am beſten verſtanden, der Geſammtheit ſeiner Aufgabe am meiſten Genüge gethan? Bach ſteht einem pietiſtiſchen Prediger ſeiner Zeit um ſo viel näher, als Händel den geſchichtlichen Paſſionsgeſtalten; und überhaupt blieben die Reime, über welche Händel ſchon in den nächſten Jahren hinauskam, für Bach lebenslang eine natürliche Sprache. Von den drei Elementen des Händel'ſchen Kunſtcharakters, in denen wir die hervorſtechende Eigenthümlichkeit der drei Länder Deutſchland Italien England vereinigt finden, und die ſchon in dieſer Paſſion eine freilich noch ſehr unreife Geſtalt empfangen haben, offenbart Bach in ſeinen Vocalwerken nur das eine, die deutſche Frömmigkeit, den kirchlichen Sinn und Tiefſinn mit einem Anflug ſubjectiver Myſtik, dieſes aber in einer Innigkeit und Stärke, daß ſeine Schöpfungen über das Zeitalter der Geſchmackloſigkeit, in dem der Meiſter doch befangen blieb, und über den Mangel geſtaltenbildender Kraft ebenfalls zu unvergänglicher Dauer hinausgekommen ſind; und zwar waren es das Bibelwort und der Choral, welche unſerm Bach diejenige Geſtalt vertraten, die bei Händel frei und urſprünglich wie eine neue Schöpfung emporwuchs. Hierin ſehen wir den Fortgang von Händel's Paſſion zu Bach, namentlich zu dem Werke über den Evangeliſten Matthäus, und ſpäter von Bach's Paſſionen zu Händel's Oratorien. Alles aber, was Händel in Italien und England gelernt oder gefeſtigt hatte, lag Bach's Künſtlernatur ſo fern, daß die Entwicklung dieſelbe geblieben wäre, wenn dem Choralmeiſter auch die Opern Rinald und

Amadis nebſt Te Deum und Jubilate von ſeinem gleichaltrigen Landsmanne bekannt geworden wären. Dergleichen iſt viel zu ſehr mit der eignen Perſönlichkeit verwachſen und ſo völlig die Frucht rein individueller Kräfte, daß es nur unvollkommen abgelernt und nachgemacht werden kann. Es iſt ein müſſiger Wunſch, wenn man dem Einen das noch zugeſellen möchte, was den Hauptwerth des Andern ausmacht, wenn man beſonders auf Bach gern ſo manches übertragen ſähe, was der vermeintlich viel mehr vom Glück begünſtigte Händel anſcheinend ſo müheloſ gewann. Ihre Werke, im vollen Umfange unterſucht, lehren uns ſehr beſtimmt, daß jeder von ihnen das wirklich geworden iſt, was er ſeiner Natur nach werden konnte: und damit ſollten wir uns zufrieden geben.

Mit der Paſſion ſetzte Händel ſeinen kräftigen Fuß auf deutſches Gebiet, zog ihn aber ſchnell wieder zurück. Schon vorhin wurden wir auf die Frage geleitet, warum er niemals wieder deutſche Paſſionen oder Kirchencantaten ſetzen mögen? Entfernung, Entfremdung vom Vaterlande war die Urſache gewiß nicht; auch war es nicht Zufall, daß er die Paſſion nachher durch das Verſchleppen ihrer vollendetſten Sätze zerſtörte, ſtatt in derſelben Gattung einmal etwas Beſſeres zu verſuchen; viel richtiger noch könnte man die Compoſition ſelbſt für Zufall halten. Unter dem geläuterten Geſchmacke, den wir Händel zuſchrieben, muß man aber nicht die reineren poetiſchen Anſichten verſtehen, mit denen wir heute vom Standpunkt Göthe'ſcher Dichtung auf Brockes' Machwerk herabſehen. Man thut ihm kein Unrecht, wenn man ihm eine ſolche literariſch-kritiſche Einſicht der deutſchen Poeſie gegenüber abſpricht; er erhob ſich auf einen anderen Standpunkt, auf einen unendlich höheren, der für den Gehalt ſeiner Kunſt entſcheidend war. Von Händel läßt ſich behaupten, daß er wenig durch Verſtand und alles durch Ideen lernte, durch jene lebensvollen geiſtigen Kräfte, die erſt nach und nach aus ſeinem Inneren hervorbrachen und durch ihr bloßes Daſein das Mangelhafte umwarfen, das Unreife zeitigten und ihn ſelbſt ebenſo friedlich als entſchieden über eine niedrigere Vorſtufe hinweghoben. Den Werkgang einer ſolchen Idee, und zwar der höchſten die ihn beſeelte, können wir auch hier wahrnehmen. Bis 1716 hin beſang er ganz tapfer zu deutſchen und italieniſchen Reimſpielen den zärtlichen Bräutigam der liebeblauken Sün-

denſeele, den blutſchwitzenden Jeſus, den röchelnden Leidensmann, deſſen blutgeſtriemter Rücken zahlloſen Regenbögen glich, deſſen Dornenkrone durch die hervorgepreßten Blutstropfen in „erbärmlichen Rubinen“ ſtrahlte, — wenngleich mitunter ſchon in Tönen, die den deutſchen Pietiſten nicht mehr ſo ganz vertraulich klangen. Dann ſtärkte er ſich an dem einfachen Wortlaut der Pſalmen und an den Geſchichten des alten Teſtamentes, auch an gedankenreichen weltlichen Dichtungen; und als er endlich für Jeſus den Chriſtus, für den opernmäßig bejammerten blutigen und ſterbenden Sündenträger den Meſſias der alten Propheten, den unter Alle erniedrigten, über Alle erhobenen Siegesfürſten gefunden hatte: da war für ihn der geiſtliche Senſualismus überwunden. Der Meſſias konnte nicht mehr am Oelberge muſikaliſch zittern und ſeufzen, noch mit ſeiner Mutter ein Duett ſingen, auch der chriſtlichen Kirche blieb nun ihr Choral für die Kirche. Händel hat ſeine Gedanken darüber nur in ſeinen Werken kundgegeben, aus denen aber ſoviel ganz ſicher erhellt, daß er ſeit 1740 nicht bloß über Brockes, ſondern über jede muſikaliſche Paſſion hinweg war.

Telemann's und Mattheſon's Compoſitionen haben weder zu Händel eine nähere Beziehung, noch ſind ſie an ſich ſo wichtig, daß wir uns weiter darauf einlaſſen müßten. Mattheſon war von den Vieren der letzte. Für den, der ſeine Partitur durchgeſehen hat und gern alle mögliche Nachſicht üben möchte, bleibt Stillſchweigen die einzige Aushülfe; jede nähere Prüfung würde nur einen neuen Beweis für die alte Wahrheit abgeben, daß Eitelkeit das ſicherſte Mittel iſt, den Menſchen über ſein wirkliches Vermögen zu täuſchen und Verſtand und Einſicht zu verfinſtern. Mattheſon ſagt uns: „Ob ich gleich die letzte Compoſition gemacht, ſo iſt ſie doch theils beſonders, theils öffentlich, zumahl 1718, vor der händelſchen öfters aufgeführet worden; da doch dieſe längſt hie war, ſo wohl, als die telemanniſche.“[17]) Er hätte aber hinzuſetzen ſollen, daß er ein ſtädtiſches Kind und daneben Domcantor war, daß alſo die Aufführung von ihm allein abhing; jedenfalls beweist er mit dieſer Prahlerei ſeine Aufopferung für die abweſenden Meiſter. War Händel's Partitur

17) Ehrenpforte S. 96.

schon 1718 längst in Hamburg, so muß sie früh im Jahre 1717 dorthin gesandt sein, nach Mattheson von England aus, was den sonstigen Umständen sehr gut entspricht. Die Passion, sagt Mattheson an dem angeführten Orte, habe Händel „gleichfalls in England verfertiget und in einer ungemein eng-geschriebenen Partitur auf der Post hieher geschickt“; nicht verfertigt, nur abgeschrieben war sie in England. Als den Hamburgern im Jahr 1719 Gelegenheit geboten wurde, alle vier Compositionen der Passion hören zu können, suchte der Vorredner zu dem Textbuche auf folgende Weise Gerechtigkeit zu üben: „Es ist nicht zu verwundern, daß die vier grossen Musici, Herr Keiser, Herr Händel, Herr Telemann und Herr Mattheson*), als welche sich, durch ihre viele und treffliche der musikalischen Welt gelieferte Meisterstücke, einen ewigen Ruhm erworben, solches in die Musik zu bringen, für ihr grössestes Vergnügen geschätzet, in welcher Verrichtung es ihnen denn so ungemein wohl gelungen, daß auch der behutsamste Kenner einer schönen Musik gestehen muß, er wisse nicht, was hier an Anmuth, Kunst und natürlicher Ausdrückung der Gemüths-Neigungen vergessen, und wem der Rang, ohne einem gefährlichen Urtheil sich zu unterwerffen, zu geben sey. Des Herrn Keisers Musik ist ehedessen schon unterschiedne mahl, mit der grössesten Approbation, aufgeführet worden. Des Herrn Matthesons dies Jahr zu zweien mahlen gehörte Musik hat den Zuhörern derselben ein unsterbliches Andencken seiner Virtu überlassen. Nun aber ist man Willens, künfftigen Montag (in der Stillen Woche) des Herrn Händels, und Dienstags des Herrn Telemanns Musik aufzuführen.“ Auch diese Worte sind von Mattheson erhalten, natürlich wieder zur Ehre und Aufnahme der Musik. Der behutsame Kenner urtheilt gerade so wie jener, der auf Telemann's Grunde die vorhin erwähnte Blumenlese zusammen brachte.

Als Händel in Deutschland war, wußte Mattheson wieder einen Briefwechsel anzuspinnen. Dieser hatte mit seiner ersten Musikschrift, Das neueröffnete Orchestre 1713, die recht eigentlich das theoretische

*) Um Anstössigkeiten zu vermeiden, sind diese Nahmen hier in der Ordnung angeführet worden, so wie die Compositiones, der Zeit nach [d. h. nach ihrem Bekanntwerden in Hamburg], einander gefolget.

und ästhetische Facit aus Keiser's Musik ist, vielen Beifall geerndtet, aber auch wegen der kecken Angriffe Widerspruch erfahren. Der Organist Buttstedt schrieb zweimal gegen ihn, zuerst grob, dann unflätig. Mattheson verfaßte zu seiner Vertheidigung 1717 das beschützte Orchestre und widmete es den angesehensten deutschen Musikern, unter diesen auch dem „Herrn Georg Friderich Hendel, Königl. Groß-Britannischen und Chur-Braunschweig-Lüneburgischen Capellmeister", die Herren ersuchend, ihm schriftlich ihre Meinung über die Streitpunkte unumwunden mitzutheilen. Es handelte sich um eine rein praktische Frage, nämlich darum, ob bei dem erweiterten und neu geordneten Tonsystem noch die alten Solmisationsregeln zum Unterricht ausreichend und zweckdienlich sein könnten; darum, ob man ferner noch die alte Hahnenfibel mit den roth' und schwarzen Buchstaben, oder ein neues Lesebuch ohne den Hahn, ohne die Farben, aber mit reicherem Stoffe anwenden solle. Dennoch war die Sache schwer zu erledigen, weil sich hinter der gescheiten Guidonischen Hand, hinter den alten Tonarten und den großen ungeschwänzten Noten die Liebe zu der Musik der Vorzeit, hinter dem neuen System der moderne Vollkommenheitsdünkel verbarg. Die meisten der von Mattheson aufgerufenen Capellmeister wickelten ihre Zustimmung in Schmeicheleien; Fux aus Wien widersprach; am vernünftigsten benahm sich Händel. Zuerst erwiederte er ein höfliches Nichts, weil er den Schulfüchsen gern aus dem Wege gegangen wäre; als sich aber Mattheson damit nicht zufrieden geben wollte, sprach er sich deutlicher aus. „Ums Jahr 1717 war Händel in Hanover", erzählt Mattheson sehr ungenau, „und wurde, wo mir recht, des damahligen Kron- und Chur-Printzens, itzigen Königs von England, Capellmeister. Ich erhielt auch zu der Zeit aus gedachtem Hanover Briefe von ihm, über die Zuschrifft der zweyten Eröffnung meines Orchesters... In Ansehung dessen sandte er mir 1719 noch umständlicher seine Gedancken darüber aus London."[18]) Diese Gedanken aus London rückte Mattheson mit Vergnügen in seine musikalische Zeitschrift ein, und wir wollen zum Dank für die Erhaltung eines so werthvollen Briefes seine Uebersetzung daneben stehen lassen.

18) Ehrenpforte S. 97.

» Monsieur,

Par la Lettre que je viens de recevoir de votre part, datée du 21. du courant je me vois preſſé ſi obligeamment de vous ſatisfaire plus particulierement, que je n'ai fait dans mes precedentes, ſur les deux points en queſtion, que je ne puis me diſpenſer de declarer, que mon opinion ſe trouve generalement conforme à ce que vous avez ſi bien deduit & prouvé dans votre livre touchant la Solmiſation & les Modes Grecs. La queſtion ce me ſemble ſe reduit à ceci: Si l'on doit preferer une Methode aiſée & des plus parfaites à une autre qui eſt accompagnée de grandes difficultés, capables non ſeulement de degouter les cleves dans la Muſique, mais auſſi de leur faire conſumer un tems precieux, qu'on peut employer beaucoup mieux à approfondir cet art & à cultiver ſon genie? Ce n'eſt pas que je veuille avancer, qu'on ne peut tirer aucune utilité de la Solmiſation; mais comme on peut acquerir les mêmes connoiſſances en bien moins de tems par la methode dont on ſe ſert à preſent avec tant de ſuccés, je ne

Hochgelehrter Herr,

Sie haben mich, durch ihr Schreiben vom 21. dieſes ſo verbindlich genöthiget, ihnen, auf die beyden angetragenen Stücke, ein völligers Genügen zu leiſten, als in meinen vorigen geſchehen, daß ich nicht umhin kan hiemit zu erklären, wie ſich meine Meinung überhaupt mit der ihrigen vergleiche in demjenigen, was Sie, wegen der Solmiſation und Griechiſchen Modorum, in ihrem Buche ſo wohl ausgeführet und bewieſen haben. Die Frage kömt, wo mir recht iſt, hauptſächlich hierauf an: ob man eine leichtere und vollkommenere Lehr-Art einer andern vorziehen ſoll, die mit vielen Schwürigkeiten vergeſellſchaftet und ſo beſchaffen iſt, daß ſie nicht nur die muſicaliſchen Schelaren ſehr abſchreckt; ſondern eine Verſchwendung der koſtbaren Zeit verurſachet, welche man viel beſſer anwenden kan, dieſe Kunſt zu ergründen, und ſeine natürliche Gaben, mit allem Fleiß, auszuüben? Ich will nun zwar nicht ſagen, daß man gar keinen Nutzen aus der ſo genannten Solmiſation haben könne; weil wir aber eben denſelben Vortheil, in viel kürzerer Zeit, durch diejenige bequeme Lehr-Art, der man ſich itzo mit ſo vielem Fortgange bedienet, erhal-

vois pas, pourquoi on ne doive opter le chemin qui conduit plus facilement & en moins de tems au but qu'on se propose? Quant aux Modes Grecs, je trouve, Monsieur, que vous avez dit tout ce qui se peut dire là dessus. Leur connoissance est sans doute necessaire à ceux qui veulent pratiquer & executer la Musique ancienne, qui a été composée suivant ces Modes; mais comme on s'est affranchi des bornes etroites de l'ancienne Musique, je ne vois pas de quelle utilité les Modes Grecs puissent être pour la Musique moderne. Ce sont là, Monsieur, mes sentimens, vous m'obligerez de me faire sçavoir s'ils répondent à ce que vous souhaitez de moi.

Pour ce qui est du second point, vous pouvez juger vous même, qu'il demande beaucoup de recueillement, dont je ne suis pas le maitre parmi les occupations pressantes, que j'ai par devers moi. Dès que j'en serai un peu debarassé, je repasserai les Epoques principales que j'ai eues dans le cours de ma Profession, pour vous faire voir l'estime & la consideration

ten mögen, so kann ich nicht absehen, warum man nicht einen Weg wehlen sollte, der uns viel leichter und geschwinder, als ein andrer, zum vorgesetzten Ziele führet? Was die Griechischen Modos betrifft, so finde ich, daß M.Hr. davon alles gesagt hat, was nur zu sagen ist. Ihre Erkäntniß ist ohne Zweifel denen nöthig, welche die alte Music treiben und aufführen wollen, die ehmals nach solchen Modis gesetzet worden ist; weil man sich aber von den engen Schranken der alten Musik nunmehro befreyet hat, so kan ich nicht absehen, welchen Nutzen die Griechischen Modi in der heutigen Music haben. Das sind so meine Gedancken hierüber, und wird mir M.Hr. einen Gefallen thun, wenn er mir meldet, ob sie mit demjenigen übereinstimmen, so von mir verlanget worden.

Anlangend das andere Stück, so können Sie selber leicht urtheilen, daß viel Sammlens dazu erfordert werde, wozu ich itzo, bey vorhabenden dringenden Geschäfften, unmöglich Rath zu schaffen weiß. Sobald ich mich aber ein wenig heraus gewickelt habe, will ich mich auf die merkwürdigsten Zeiten und Verfälle, so ich in meiner Profession erlebet habe, wiederum besinnen, um Ihnen

particuliere avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Monsieur

votre tres humble & tres obeissant serviteur

G. F. Handel.

à Londres.
Fevr. 24. 1719.

dadurch zu zeigen, daß ich die Ehre habe mit sonderbarer Hochachtung zu seyn

Meines Hochgeehrten Herrn

gehorsamst-ergebner Diener.

Georg Friederich Händel.

London den
24. Febr. 1719.

„Dieses werthe Schreiben, darin so viel Wahrheit, als Vernunft, zu finden, erhielt ich den 14. Merz [nach dem neuen Calender] 1719. und beantwortete es mit grossem Vergnügen noch eben denselben Post-Abend. Wier sehen hieraus den ungezwungenen Verfall eines der grössesten Capellmeister in der Welt, der, nebst seiner ungemeinen musicalischen Wissenschaft, gar feine andre Studia hat, verschiedene Sprachen in höchster Vollenkommenheit besitzet, die Welt, und absonderlich die musicalische in Italien, trefflich kennet, und also gar wohl weiß, wie die Schlacken vom Golde zu unterscheiden sind [19]) Die Lobrede ist um so wärmer geworden, weil ihn die Stichelreden des kaiserlichen Obercapellmeisters Fux gereizt hatten, der, ein berühmter alter welt- und kunsterfahrener Meister, ihn als einen jungen Naseweis in und aus Hamburg behandelte. Man muß sich weit auf die Streitfragen einlassen, um das verständige und zarte Urtheil Händel's recht würdigen zu können; doch würde es an diesem Orte keinen rechten Nutzen haben. So benahm sich Händel in allen Dingen, die nicht in seinen Wirkungskreis einschlugen; er hatte nichts dagegen, daß es noch Leute gab, die dem Studium der alten Musik oblagen und durch Aufführungen die Kunst der Vergangenheit lebendig erhielten, ja er munterte dazu auf wo er konnte und wußte den rechten Gewinn daraus zu ziehen. Seine Werke zeigen denn auch sein Verhältniß zu der alten Musik noch viel bestimmter, als briefliche Erörterungen, die ihm doch unter allen Umständen sauer wurden.

19) Critica Musica II. 219 ff.

In Halle bei den Verwandten hatte sich nichts erheblich verändert, nur Meister Zachau war lange todt und die inzwischen nach Bach's Angabe erbaute Orgel auch schon eingeweiht. Als er Zachau's Witwe in dürftigen Umständen sah, vergalt er ihr des Mannes treuen Unterricht. Sie muß sehr alt und ihr Sohn, der bei seines Vaters Tode noch unversorgt war (Zachau verheirathete sich 1693 am 24. October), ein Taugenichts geworden sein, wenn wir uns hier auf Mainwaring's Erzählung verlassen dürfen. „Nur wenige Jahre vor seinem Tode, von schlechter Versorgung der Zachauischen Witwe hörend, sandte er Geld, mehr denn einmal. Ein gleiches wollte er für ihren Sohn thun, dessen Wohlfahrt ihm nicht minder am Herzen lag; als ihm aber hinterbracht worden, daß er durch solche Beihülfe diesem Menschen nur noch mehr Aufmunterung zum Gesöff geben würde, zog er seine Hand zurück.“[29]) Von Halle aus, und zwar noch im Jahre 1716, besuchte Händel seinen alten musikalischen Universitätsfreund Johann Christoph Schmidt in Anspach, der jetzt mit seinen zehntausend Thalern, die er sich erheirathet hatte, in Wollenwaaren wucherte. Anspach war damals ein musikalischer Ort, besonders um 1700 als der berühmte italienische Sangmeister Pistocchi am dortigen Hofe die Capelle leitete, Opern componirte, die ersten Rollen sang und die fürstlichen Kinder unterrichtete. Namentlich zu der bedeutenden Bildung der Prinzessin von Wales, der nachherigen Königin Karoline, die eine Tochter des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Anspach war, hatte er einen so anerkannt guten Grund gelegt, daß Nicola Haym die Fürstin noch 1724 in der Zuschrift des von Händel componirten Julius Cäsar daran erinnern und sagen konnte, die ersten musikalischen Töne habe sie von dem Vater des guten Geschmackes, dem gefeierten Pistocchi vernehmen. Ich denke mir, Händel mußte auf Wunsch der Prinzessin ihren Vater besuchen, vielleicht steckten in Anspach auch noch musikalische Reste, die der Ansicht werth waren; Pistocchi war nach Bologna zurückgegangen, und dessen Bekanntschaft hatte er wohl schon auf der italienischen Wanderung gemacht. Händel's Verbindungen mit tüchtigen originellen Künstlern und mit fürstlichen Höfen waren hauptsächlich in seiner

29) Memoirs p. 39

ersten Lebenshälfte viel ausgedehnter, als man nach den kahlen Ueberlieferungen seiner Lebensbeschreiber vermuthen sollte, sind aber jetzt nur noch in seltenen Fällen nachzuweisen, doch größtentheils ganz sicher aus den Verhältnissen abzuleiten. Freund Schmidt wurde auf's neue so von Händel und durch Händel von der Musik begeistert, daß er, einen gesicherten Wohlstand aufgebend und Weib und Kind daheimlassend, im Jahre 1719 mit ihm nach England ging und hier mit der Anhänglichkeit eines Bruders, der Unterordnung eines Dieners und der ganzen Ergebenheit eines Bewunderers sein Geschäftsführer wurde.[21]) Die weitere Schilderung dieses herzlichen Verhältnisses, das ein gleichgearteter Sohn fortsetzte, gehört in die folgenden Bücher.

Wie lange Händel in Deutschland blieb und wann er nach England zurückkehrte, darüber könnten wir das Wahrscheinliche mit kurzen Worten sagen, wenn uns nicht eine Behauptung von Mattheson im Wege stünde. Dieser will ja, wie er uns vorhin erzählte, noch im Jahre 1717 von Hannover aus Briefe mit ihm gewechselt haben, und zwar über die genannte Streitschrift, welche erst am 19. Juli '17 herauskam. Hiernach müßte Händel bis zum Herbst in Hannover geblieben sein. Aber diese Angabe kreuzt sich mit der andern, Händel habe seine Passion 1717 von England nach Hamburg gesandt, Mattheson die seine 1718 in der Marterwoche aufgeführt, obwohl die andere, früher componirte, längst dort gewesen sei. Der König reiste Mitte Januar '17 wieder von Hannover ab und es läßt sich nichts ausfindig machen, was Händel noch länger in Deutschland hätte halten können. Während des sechsmonatlichen königlichen Besuches, der schon als der erste eine besondere Aufregung verursachte, drängte sich allerlei zusammen, Hannover plötzlich zu einem der belebtesten Orte der Welt und Herrenhausen zum politischen Mittelpunkte von halb Europa umzuwandeln; die Stadt wimmelte von Fremden. „Die ungeheure Anzahl von Engländern", schreibt Lady Montagu in einem ihrer lebhaften Briefe an die Gräfin von Bristol, „füllt die Stadt so an, daß man von Glück sagen kann, wenn man in einem elenden Wirthshause ein armseliges Zimmer erhält. Ich speiste heute bei

21) Anecdotes of Handel and Smith p. 21

dem portugiesischen Gesandten, der ganz vergnügt ist, daß er in einer Kneipe zwei jammervolle Gemächer gefunden hat. Die königliche Gesellschaft französischer Schauspieler spielt jeden Abend. Der König speist immer Mittags und Abends öffentlich.“ Opern konnten trotz des schönen Hauses nicht zu Stande kommen, und weil der König bei den vielen wichtigen Staatsgeschäften und Jagden nicht einmal für Kammermusik Muße hatte, wird Händel wohl die meiste Zeit unter Freunden und Bekannten hin und her gezogen sein. Aber was hätte er gar nach der Abreise des Königs noch in Hannover anfangen sollen? den Prinzen Friedrich, einen Knaben von zehn Jahren, der hier wohnte, in der Musik unterweisen? Dieser Prinz, der sich später in Händel's bedrängter Lage gegen dessen Kunst ganz gleichgültig und halbwegs feindlich stellte, abweichend von allen andern Gliedern der königlichen Familie, hat uns dadurch selbst gesagt, daß der große Mann niemals sein Musikmeister gewesen sein kann. In London dagegen war Händel's Anwesenheit sehr von Nöthen. Man erneuerte den Rinald, mit besseren Sängern und größerer Pracht als je zuvor; schon am 5. Januar '17 begannen seine Aufführungen, in denen außer Nicolini, Signora Pilotti und Miß Robinson noch Bernacchi, Pistocchi's feingebildeter Schüler, und der starke deutsch-italienische Baßist Berenstadt, ein trefflicher Ersatzmann für Boschi, mitwirkten. Bernacchi aus Bologna war schon verwichenen Sommer in London angelangt, aber den Berenstadt kann Händel eigends für diese Vorstellungen in Deutschland gewonnen und selbst nach London geführt haben. Demnach müssen wir seine Rückreise zwischen Weihnacht und Neujahr setzen, also noch in das Jahr 1716.

6.

Musikdirector zu Cannons.

Die paar glänzenden Vorstellungen von Rinald und Amadis waren nicht, wie man wohl hoffte, der Beginn einer neuen, sondern der Abschluß, der letzte Schimmer der alten ersten Periode der englisch-italienischen Oper, die sich über zehn, höchstens zwölf Jahre erstreckte, mit Clayton's Reformen begann und mit Amadis und den

Schäfer- Ritter- Geiſter- Parodien ihr Ende erreichte, deren ſchöpferiſche Kraft in den vier Händel'ſchen Opern beſchloſſen und erhalten, deren Narrheit und unſtäter Leichtſinn in viel zahlreicheren Denkmalen bezeugt und untergegangen iſt. Dann kam eine Zwiſchenzeit, die für dergleichen tönende Schauſtellungen keinen Sinn hatte, eine Zeit in der alles, die königliche Familie, die Partei der Whigs, die der Jakobiten, mit ſich ſelbſt zerfallen war, eine Zeit voll von Skandal, Aufregung und Verrätherei. „Ich werde keine weitere Erzählung von Opern geben in der bisherigen genauen Weiſe", ſchreibt Colman, „vielleicht hin und wieder eine Bemerkung wie es eben Zufall und Einfall mit ſich bringen. O Eitelkeit der Eitelkeiten, alles Eitelkeit!" Er ſetzte aber dieſe Eitelkeit fort wie die Zeit ſie fortſetzte, doch erſt nach Jahren und nach einer allgemeinen Pauſe, die vom 29. Juni '17 bis zum 2. April '20 dauerte. Die Zwiſchenzeit wurde ausgefüllt durch franzöſiſche Tänzereien, franzöſirte engliſche Dramen, politiſche und mercantile Schwindel. Daß Herr Swiney, der im Laufe von fünf Jahren wieder ein ehelicher Mann geworden war, in Lincolns- Inn- Fields *engliſche* Opern ankündigte und zu dem Zwecke die alten italieniſchen Stücke Camilla und Pyrrhus gab, ſchlecht überſetzt, ſchlecht geſungen, ſchlecht ausgeſtattet, in einem ſchlechten Hauſe: war auch Schwindel. Die Muſen krochen unter wo ſie eben Schutz fanden. Händel empfing einen ſehr ſchmeichelhaften Antrag von dem Herzog von Chandos, bei ihm in Cannons zu wohnen, die Capelle zu leiten, die Orgel zu ſpielen, Kirchenſtücke zu ſetzen und ſich im übrigen die verſchwenderiſche Pracht des Beſitzers und die romantiſche Gegend in vollſter perſönlicher Unabhängigkeit zu nutze zu machen. Dies nahm er an.

James, Herzog von Chandos, war für ſeine Zeitgenoſſen eine ſchillernde Curioſität, deren Glanz nun aber völlig verblaßt iſt. Er hatte die Grille, in der Nähe eines ſo mächtigen Hofes wie ein ſouveräner Fürſt zu leben, erreichte auch, daß man ihn Großherzog nannte, halb aus Verwunderung, halb aus Spott. Unter Königin Anna bekleidete er ein Amt von geringer Bedeutung, aber mit unermeßlichen Einkünften, das eines Zahlmeiſters der Armee; ſpäter zog er ſich ganz von der Verwaltung zurück, doch behielt er als ein reicher vornehmer und merkwürdiger Mann noch immer ein ziemliches Ge-

wicht; in der Geſchichte der Großen hat er keinen Platz, wohl aber wird die Erinnerung an ihn durch Händel's feierliche Muſik, durch Pope's ſatyriſche Epiſtel und durch Miß Spence's unterhaltende Erzählung über ſeine dritte Heirath (How to be Rid of a Wife) erhalten bleiben. Er baute ſeine prachtvolle Villa mit weltlichem und geiſtlichem Zubehör zu Cannons, neun engliſche oder zwei deutſche Meilen von London, alſo weiter in's Land hinein als Burlington, in deſſen Geſellſchaft alle Ausdrücke gemünzt wurden mit denen man das Gebahren des Herzogs lächerlich zu machen ſuchte. Der gallichte Pope nannte das neue Luſtſchloß Timon's Villa, und dieſe Bezeichnung ſpielte nebſt den hundert Schweizer Soldaten, mit denen der Herzog ſich umſtellte, ſelbſt wenn er zur Kirche ging, bei Burlington's eine große Rolle. Sein erſter Muſikdirector war Dr. Pepuſch, der gelehrte Pedant, deſſen Muſik nicht nach den Geſetzen, ſondern nach den Regeln der Tongeſtaltung gemacht und bei aller Dürre hin und wieder mit unziemlich munteren Lappen behangen war, wie man eine ſolche Zwieſpältigkeit bei unfruchtbaren Contrapunktiſten überhaupt ſehr häufig findet. Händel gab der Sache plötzlich eine neue Geſtalt, da er ſie mit ſeiner ganzen Lebendigkeit angriff; nun entſtand eine muſikaliſche Fülle, die der maleriſchen Pracht des kleinen Tempels entſprach, und für das vornehme London verlohnte es ſich der Mühe, ſonntäglich nach Cannons in den muſikaliſchen Gottesdienſt zu fahren. Aber was konnte Händel davor, daß Pepuſch von nun an ſo kühl über ihn ſprach? Es wird uns erzählt, dieſer habe noch lange nachher nur zögernd und ungern den Händel einen guten praktiſchen Componiſten genannt, natürlich mit dem Hintergedanken: vergeßt nicht wie gelehrt ich bin! Die eitle Pinſelei verwandelt ſich für Händel in den ſchönſten Lobſpruch und in den vortheilhafteſten Vergleich, wenn man an Cannons denkt.

Anthems. 1717–20.

1. I will magnifie thee o God. Adur. Pſalm 145.
2. In the Lord put I my trust. Dmoll. P 9. 11. 12 u. 13.
3. As pants the hart for cooling streams. Gmoll, Dmoll. P 42.
4. Have mercy upon me o God. Gmoll. P 51.
5. O sing unto the Lord a new song. Gdur, Hdur. P 96.

} dreistimmig

6. Let God arise. Asm. P 68.
7. Let God arise. Bdm. P 68.
8. My song shall be always. Gdm. P 89.
9. O come let us sing unto the Lord. Adur. P 95 und 96.
10. O praise the Lord ye Angels of his. Ddur. P 145 und 148.
11. O praise the Lord with one consent. Cdur. P 135.
12. The Lord is my light. Gmoll. P 27 und 28.

} vierstimmig
} fünfstimmig.

Die englische Kirche wußte sich länger als die deutsche das schriftmäßige Wort rein und unvermengt zu bewahren, und dies war gewiß ein großer Vorzug in einer Zeit, wo bei uns jeder Stadt- und Kirchspielschreiber in die Liturgie hineinreimte und jeder Cantor Cantaten buck. War es für Händel von unersetzlichem Werth, aufgewachsen zu sein unter Verhältnissen in denen sich die Jugend musikalisch anleben konnte, bei einem Gottesdienste der Woche um Woche neue Cantaten erheischte, von denen jede folgende selbstverständlich die vorausgegangene vergessen machte: so war es doch für eine reinere Tongestaltung nicht minder nothwendig, rechtzeitig in eine Umgebung zu kommen, die zu Abklärung und tieferer Durchbildung trieb. Hatte Italien das künstlerische Empfinden verfeinert und das Leben des Gesanges erschlossen, so reichte England nun eine stärkere und reinere Dichtung. Welch ein Abstand zwischen Brockes und den Psalmen! Freilich standen diese in Luther's Bibel mindestens ebenso lauter, als in der von Brady, aber man hatte sich hier seit 1680 durch die pietistischen Lieder und Cantaten den Weg dahin so völlig verbaut, daß ihn selbst Bach nicht wieder fand.

Was das Wort Anthem in Bezugnahme auf einen sinnlichen Vorgang ursprünglich bezeichnete (ant-hymn), hat mit seiner späteren Bedeutung im Kunstgesange nur die Beziehung auf den Chorgal, auf den liturgischen Gesang des Priesters gemein; jetzt sehen wir darin diejenige Gattung, welche in den Hauptsachen Motette und Cantate vereinigt. Ihm unterliegt reines Bibelwort wie der Motette, das auch ganz in ihrer Art chor- und kunstmäßig durchgeführt werden kann, und wieder durchflicht sie wie eine deutsche geistliche Cantate die Chöre mit Sologesang und Instrumentenspiel. Hauptsächlich Purcell und Händel haben dem Anthem dieses Gepräge aufgedrückt, bis dahin war es wesentlich eine Motette in englischen Worten. Die zwölf in Cannons entstandenen Anthems sind von Händel weder mit

Datum verſehen, noch ſonſtwie nach der Aufeinanderfolge bezeichnet; die Reihe bei Arnold iſt durch nichts verbürgt und erweist ſich bei genauerer Unterſuchung als in jeder Beziehung unpaſſend. Man iſt alſo ganz auf innere Merkmale angewieſen, und ſolche aufzufinden, möchte bei gleichartigen Compoſitionen, die im Laufe weniger Jahre unmittelbar nach einander entſtanden, ſchwer wo nicht unmöglich ſcheinen. Dennoch haben wir einige Winke, die zuſammen eine recht vollſtändige kleine Geſchichte geben. Fünf Pſalmen — ſechs, wenn wir den für Canons umgearbeiteten Pſalm 100, das Utrechter Jubilate, mit hinzu nehmen — haben lauter Chorſätze für drei Singſtimmen und zeigen eine entſchiedene Bevorzugung des Tenors, der mit den meiſten Sologeſängen und in den Fugen mit den ſchwierigſten Tonfiguren bedacht iſt, nicht ſelten ſo ſehr daß der Satz dadurch eine mangelhafte Geſtalt bekommen hat. Daß Händel nur durch beſondere Umſtände gezwungen ſich mit einer ſolchen Anlage begnügte, iſt augenſcheinlich. Aber ich würde dieſe dreiſtimmigen Anthems doch nicht mit Sicherheit für die zuerſt entſtandenen auszugeben wagen, wenn es nicht zugleich diejenigen wären, deren anfängliche Unreife ſich zum Theil ſchon aus den verſchiedenen Bearbeitungen ergiebt, zum Theil aus einer Vergleichung mit den vierſtimmigen Tonſätzen ganz ſicher darzuthun iſt. Demzufolge nehmen wir an, daß Pepuſch ihm nur einen kleinen Chor und außer dem deutſchen Tenoriſten Eilfort oder Eilfurt keinen einzigen brauchbaren Soloſänger überlieferte; daß aber Herzog James, als er vollere Töne hörte, auch die Mittel zu vollerer Beſetzung herbei ſchaffte, weniger durch Anwerbung neuer Muſiker, als durch Gewinnung der geſchulten königlichen Capelle für betreffende Anthem- und Oratorienaufführungen. Wir können hier in den Vermuthungen nicht fehl gehen, denn Händel hat in ſeinem Manuſcript ſtets die Sänger angemerkt, und eben immer die Londoner Capellmuſiker Hughes, Bell, Blackley, Wheely, Baker und Bernhard Gates, meiſtentheils dieſelben welche ſchon vorhin das Te Deum ſangen; Hughes iſt nicht der vorgenannte Dichter, ſondern wahrſcheinlich ſein Bruder, derſelbe den Burney bis 1708 auf dem Theater bemerkte aber ſpäter aus dem Auge verlor.[1]) Die Erlaubniß auswärts zu

1) S. History IV, 214.

ſingen, war unter den damaligen Verhältniſſen leicht zu erlangen, obwohl ſie den Dienſtanweiſungen widerſprach; das engliſche Geſetz, indem es die Einmiſchung der Ausländer unterſagte, bewirkte alſo nur, daß ſtatt St. Paul's Kathedrale die kleine Whitchurch in Cannons für mehrere Jahre der lebenzeugende Mittelpunkt engliſcher Kirchenmuſik wurde. Den Kirchenſängern aus St. Paul fehlte noch ſehr viel, wenn man auf ihre Geſangkunſt ſieht, doch gingen ſie im Chor ſicher und wußten den kirchlichen Ton zu treffen, wie wir es von denen, die bei Bird's und Purcell's erhabenen Geſängen groß geworden waren, erwarten dürfen. Zu ihrer Ehre wollen wir vorausſetzen, daß ſie mehr noch durch die Töne des großen Meiſters, als durch das Gold des großen Herzogs nach Cannons gelockt wurden.

Im Ganzen glaube ich nun obige Reihenfolge als die urſprüngliche vertreten zu können, nur die einzelnen Stücke ſind ſo aneinander gefügt wie es mir für die Beſprechung bequem war. In dem erſten Anthem »I will magnifie thee o God« ſind die Soli unbedeutend und für die Länge zu eintönig. Von den drei Chören leiden die beiden erſten unter dem Uebelſtande, daß der Ober- und Unterſtimme nichts zugemuthet werden konnte; aber der letzte, in dem Trio und Chorſatz auf eine ebenſo kunſtvolle als wirkſame Weiſe verſchmolzen ſind, hebt ſich wie ein fertiges Kunſtwerk hervor, das zu ſeiner Darſtellung eben nur dieſe drei Stimmen und unter ihnen wieder den Tenor als Führer beanſprucht.

Bei dem zweiten Anthem »In the Lord put I my trust« hat Händel ſeine bibliſche Quelle, die Verſe aus den Pſalmen 9, 11, 12 und 13 einzeln genau angegeben; ſo bemerkt er bei dem Tenorſolo »God is a constant sure defence«: »the 9 verse of the 9 Psalm of Bradys versification«. Zugleich erhellt daraus, daß er nicht nach der Liturgie, ſondern nach eigner Zuſammenſtellung aus der Bibel componirte. Hier ſind zwei Chöre, der mittlere »Snares fire and brimstone« und der letzte »Then shall my song«, bei denen ihn theils ein lebhaftes Bild, theils ſeine Gewandtheit im dreiſtimmigen Satze über die engen Verhältniſſe erhob. Gewiß wurde die Einſchränkung, zu welcher Cannons anfänglich nöthigte, dadurch auch techniſch ſehr lehrreich für ihn, daß er nun ſeinen dreiſtimmigen Satz verfeinern und an

den Stellen, wo ein voller Chor eingreifen muß, durch die Instrumente geschickt eine vierte Stimme einflechten lernte.

As pants the hart for cooling streams liegt in zwei wesentlich verschiedenen Bearbeitungen vor, dreistimmig in Emoll, sechsstimmig in Dmoll, und da der bisher ungedruckte sechsstimmige Satz offenbar der reifere und spätere ist, könnten wir das Anthem wohl richtiger ein sechsstimmiges nennen. Doch wird dieser Satz nicht mehr für Cannons, sondern für Londons Kathedrale bestimmt gewesen sein; es ist mehr Strenge und Kunst darin, auch kann sich der wahre Chorgeist erst bei einer solchen breiteren Entfaltung offenbaren. Das Stück für Cannons erscheint in jeder Hinsicht als eins seiner frühesten.

Aehnlich dem vorigen, aber als die Sprache eines zerknirschten Gemüthes tiefer gehend, voller und einheitlicher im Gefühlsausdruck, erscheint das Bußlied »Have mercy upon me o God«, und seiner Bedeutung entsprechend hat Händel es gestaltet. Wie tief ist Schönheit und gesunde Frömmigkeit vereint in dem herrlichen Duett „Wash me throughly, wasche mich gründlich von meiner Missethat", das nur mit Verständniß gesungen werden muß um jeden Hörer im Innersten zu bewegen! Doch ist es besonders der Schlußchor „Then shall I teach thy ways, dann will ich die Uebertreter deine Wege lehren, daß sich die Sünder zu dir bekehren", der, die thätige Bezeugung der wiedererlangten göttlichen Gnade verkündend, in seinem lebhaft auf- und absteigenden, aber durch feierlichen Ernst gehaltenen Tongange so tief bedeutungsvoll und herrlich erscheint. Als Kunstsatz nimmt die Doppelfuge von allen, die in den Anthems erscheinen, vielleicht die erste Stelle ein. Zugleich gewährt sie uns das beste Muster, wie Händel bei drei Singstimmen einen vollkommen vierstimmigen Satz zu führen verstand, und dies hat uns jemand auf eine sehr merkwürdige Weise vor Augen gelegt. Einer der ersten italienischen Tonlehrer des vorigen Jahrhunderts, Pater G. Paolucci, gab eine Beispielsammlung streng contrapunktischer Arbeiten, von sehr ausführlichen und sehr gründlichen Bemerkungen begleitet, in drei Quartbänden heraus, natürlich nur Tonsätze italienischer Meister, denn Italien kennt nur Italien, selbst die Gelehrten fühlen sich wohl in dieser Beschränkung; aber Paolucci machte doch eine einzige Ausnahme, indem er eine Fuge von Händel einrückte, die eben genannte.

Sie steht im zweiten Bande als das zwanzigste Beispiel, eine acht Seiten lange Erklärung ihres technisch-musikalischen Gehaltes ist beigegeben. Das Beispiel bietet aber keineswegs Händel's vollständige Partitur, sondern nur einen kahlen und in dieser Fassung natürlich auch steifen, auf vier Systeme gebrachten vierstimmigen Contrapunkt, und die Worte lassen wir weg, sagt Paolucci, weil sie englisch sind.[2]) Diese ganz unerwartete Rücksichtnahme auf die Leistungen eines Ausländers ist bis dahin der früheste Beweis, daß auch die zu Händel's Lebzeiten niemals gedruckten Anthems abschriftlich nach Italien vordrangen.

Von dem fünften Anthem in Fdur »O sing unto the Lord« findet sich ein früherer und viel schwächerer Entwurf in Gdur, in dem uns vielleicht die allererste Arbeit für Cannons aufbewahrt ist. Die Umarbeitung lieferte unter denselben Verhältnissen, zu denselben Stimmmitteln etwas ganz Neues. Die Fuge „Verkünde seine Ehre unter den Heiden und seine Wunder unter allem Volk" ist ein Meisterstück, schon durch das lange, eine Octave umspannende, melodisch ebenso schöne als geistig bedeutungsvolle Thema, dem ein Contrathema von gleichem Gehalt und gleicher Länge, aber auf der Dominante, nicht auf dem Grundtone ruhend, gegenüber tritt. Ein alter Tonlehrer würde sagen, das Thema stehe in der jonischen, das Gegenthema in der hypojonischen Tonart, was nur ein anderer Ausdruck für das mustergültig Richtige wäre. Der Chor ist übrigens kurz und nicht als eine strenge Fuge behandelt. Verlängert wird er durch den halbrecitativischen Chorsatz im großen Styl, dem sich die brausende Arie „Die Wogen der See toben schrecklich" anschließt. Diese Stücke könnten geradezu im Oratorium Israel stehen, noch mehr gilt das von dem folgenden kleinen Chore „Die ganze Welt stehe in Ehrfurcht, in awe!" Cantus singt vor, in Gmoll vom Grundtone aus sich zur Quinte aufschwingend und lang austönend »in awe«, auf welchem Tone der Chor einfällt. Aber der Tenor weiß das alles noch viel besser zu machen: in Bdur zur Quinte »stand in awe«, die ganze Har-

2) Arte pratica di Contrappunto dimostrata con Esempj di varj Autori e con osservazioni di Fr. Giuseppe Paolucci, Minor Conventuale. 3 Bände. 4. Venedig 1765. II, 109—115.

monie um eine kleine Terz mit erhebend! noch einmal »stand in awe«, in Cmoll zur Quinte, die Harmonie wieder einen Ton hinauf schwingend! Dies bringt den Baß in Eifer, und als der Gang nun zum vierten und letzten Male vorkommt, strebt er ihn in seinen höchsten Tönen mitzumachen. Welch ein Tonleben, und wie viel Sinn in so wenigen Takten! Der Schlußchor geräth wieder durch das Bild von der brausenden See in Feuer. Das ganze Anthem ist sehr tonreich, und was daran als minder gehaltvoll erscheint, kann man Tonschaum nennen, ein Zeugniß für die große Bewegung der Harmonie.

Von den Psalmen mit vierstimmigen Chören haben wir nur den einen »Let God arise« in zwiefacher Bearbeitung vor uns. Beide Entwürfe sind zweifelsohne seiner Zeit gesungen, daher, und um ein volles Dutzend zu behalten, lasse ich sie als verschiedene Nummern stehen, obschon der erste in Adur nur noch der Vergleichung wegen von Interesse ist. Der Psalm ist ein dichterischer Nachklang des mosaischen Reisespruches als das Volk durch die Wüste zog, das Heiligthum in der Mitten, die zwölf Stämme gewappnet herum, Gottes Wegzeiger voran und alle seine Engel um sie her gelagert.[3]) Um den Worten noch mehr Handlung und historischen Geist zu verleihen, hat Händel eine Zeile aus dem Lobgesang am rothen Meere eingewebt und dadurch den Spruch mit dieser mächtigsten Bezeugung Gottes unter dem alten Israel in Verbindung gebracht. Nur die zweite Bearbeitung in Bdur enthält die Erweiterung, was allein schon für ihren ungleich größeren Werth den Ausschlag giebt. Deßhalb auch erblicken wir in diesem Anthem den ersten wahren Vorläufer des Israel in Aegypten. Es ist die herrliche Doppelfuge »At thy rebuke o God«, die schon ganz den Geist des späteren Oratoriums athmet und durch den Schluß in den sie einmündet »Blessed be God« mit

3) „Also zogen sie von dem Berge des HErrn drei Tagereisen, und die Lade des Bundes des HErrn zog vor ihnen her die drei Tagereisen, ihnen zu weisen wo sie ruhen sollten. Und die Wolke des HErrn war des Tages über ihnen, wenn sie aus dem Lager zogen. Und wenn die Lade zog, so sprach Mose: Herr, stehe auf, laß deine Feinde zerstreuet, und die dich hassen flüchtig werden vor dir. Und wenn sie ruhete, so sprach er: Kehre wieder, HErr, zu der Menge der Tausenden Israels." 4 Mose 10 V. 33—36.

dem Seite 396 mitgetheilten einfachen Choralmotive, das auch wieder in Israel erscheint, zu diesem größten Tonwerke über das alte Testament in eine noch innigere Beziehung tritt, als die Musik des fünften dreistimmigen Anthems.

Beiden nahe verwandt ist das achte »My song shall be alway.« Mehreres ist aus früheren Werken gebildet, die Symphonie aus der Geburtstagsode, der Eingang zum ersten Chore aus der Begleitung des Chorals „Ach wie hungert mein Gemüthe" in der Passion, der Mittheil desselben aus dem Te Deum, der Schlußchor seinen Motiven nach ebendaher; aber die Stücke haben hierdurch nur eine um so reifere Gestalt erhalten, außerordentlich schön ist der erste Chor mit seiner anführenden Oberstimme. Aus den kleineren Gesängen ragen ein Trio und ein Duett hervor, namentlich das Trio ist überraschend sinnvoll gestaltet und von durchschlagender Wirkung, und bei beiden unterliegen der Tongestaltung in dem sich aufthürmenden Meere, das der Herr zügelt, in dem schönen Weltganzen, das er gebildet und fest gegründet hat, reine große Bilder.

O come let us sing onto the Lord, an Länge und Gehalt eins der größten Anthems, hat einen solchen Chor zum Anfang erhalten, wie Händel sie gewöhnlich für den Schluß zu setzen pflegt. Ein feierlicher, choralartiger, nur eine Secunde umspannender Aufruf, der nach und nach in den verschiedenen Stimmen erschallt, wird von einer lebhaften Tonreihe wie im priesterlichen Reigentanz umspielt, und es ist nicht zu beschreiben wie alles, auch das bewegte Spiel der Instrumente, nur das Eine sagt: O kommt, kommt laßt uns singen, laßt uns Gott singen! Die sieben Schlußtakte „Denn der Herr ist ein großer Gott" wirken besonders auch noch durch den Uebergang aus Adur in Amoll so majestätisch. Den Mittelpunkt dieser Psalmencomposition bildet der Chor: „Tell it out among the heathen, verkündet unter den Heiden daß der Herr König ist, daß er die Welt so unerschütterlich fest gegründet hat", die längste, nebst der vorgenannten aus dem Bußpsalm und der aus dem siebenten Anthem die kunstvollste und zugleich die beliebteste aller Anthemfugen, die Händel's Verehrern lange vertraut blieb, so daß er bei dem Oratorium Belsazar mit seinem Dichter einig wurde, einen Theil davon mit denselben Worten, sechsstimmig verarbeitet, wieder aufzunehmen. Das erste

Thema dieſes geiſtvollen Tonſatzes, auf eine ſehr merkwürdige Weiſe Ernſt und Fröhlichkeit vereinend, wird jeden Hörer ſo feſſeln, daß er durch alle Verſchlingungen und Stimmverflechtungen willig folgt; erſt in 21 Takten hat es die überſtrömende Freude kundgegeben, und doch ſcheint es, eben weil es der Ausdruck eines großen einheitlichen Gedanken iſt, blitzſchnell vorüber zu fliegen. Nicht aus Leichtſinn predigt Händel ſein Evangelium ſo munter, ſondern aus Freude darüber, daß er ſo etwas predigen darf und daß er die Fülle der Kraft beſitzt um es aller Welt vernehmlich predigen zu können. Anders klingen die Töne eines flachen weltlichen Sinnes, anders die eines religiöſen, von ſeiner Aufgabe tief ergriffenen Gemüthes, und hier unſer Chorlied iſt ein überaus klarer Beweis, daß ein Hymnus und ein Tanz ſich zu berühren ſcheinen und doch himmelweit auseinander bleiben können. Der Länge des ſchönen Themas entſprechend iſt der Aufbau des ganzen Satzes ungewöhnlich breit angelegt, erſt nach und nach wie in Schaaren kommen die verſchiedenen Stimmen heran, und ſo läuft der Gedanke durch die Tonglieder wie ſeiner Zeit ein ſolches Gebot durch die Stämme Israels lief.

Das ruhiger gehaltene Lob- und Danklied »O praise the Lord ye Angels of his« hat er ſich wieder, wie auch die meiſten übrigen, aus verſchiedenen Pſalmen zuſammen geſtellt. Obwohl ſehr ſchön und kunſtreich geſetzt, reicht es doch nicht an die Anthems erſter Größe, dürfte ſich aber eben wegen ſeiner Kürze und ſtilleren Haltung beſonders für kirchlichen Gebrauch eignen. Nur zwei Chöre erſcheinen hier, zum Eingang und zum Schluß, wodurch das Anthem den früheren deutſchen Cantaten ähnlich geworden iſt. Der erſte Chor klingt fünfſtimmig, denn der vorſingende hohe Tenor durchzieht nach dem Muſter der alten Motetten ſehr geſchickt die Chorharmonie, gleichſam als Aufruf des Prieſters dem der Chor willig Folge leiſtet; der letzte iſt in einem beſonderen Maaße kirchlich feierlich, voll Wohlklang und feiner Künſte.

Bedeutender noch machen ſich Vorſänger und Chor in dem andern Dankliede geltend »O praise the Lord with one consent«, das uns ebenfalls an eine eigenthümlich deutſche Kunſtweiſe erinnert. Ich möchte es ein Choralanthem nennen, nicht daß ein deutſcher Choral darin verwandt wäre, ſondern weil hier mit den Mitteln, die

unter den Deutſchen an dem Choral ausgebildet ſind, in zwei großen Chören ein freier Kunſtſatz geſtaltet iſt. In dem erſten dieſer Chöre, dem Anfang des Anthems, ruft und drängt ſich die lobſingende Menge zuſammen, der andere — „Alle Welt erhebe in prächtigem Getön ihre Stimme zum Himmel, und jeder Gottbegeiſterte laſſe feierliche Hymnen erſchallen!“ — breitet in ſeinen zwei Hälften das eigentliche Danklied aus, an Hoheit und Klarheit göttlicher Anſchauung nur dem „Gehet ein zu ſeinen Thoren“ im Jubilate vergleichbar, dieſem aber an Tongewalt und Verſtändlichkeit vielleicht noch überlegen. Dem dritten Chore (Ye boundless realms of joy), deſſen ſchöne Melodien der frohſinnige Tonſetzer ſcherzend hin und her wirft, folgt ein Aufruf an die Cherubim und Seraphim nebſt Halleluja, womit die große Compoſition ſchließt. Hier auf »cherubin and seraphin« vernehmen wir zuerſt jene ideale Betonung, die er nun als einen geheiligten Ausdruck feſthielt, namentlich im Dettinger Te Deum.

Das lange fünfſtimmige Anthem »The Lord is my light« iſt wohl mit dem fünfſtimmigen Te Deum in Bdur (S. 397) gleichzeitig entſtanden; es kann immerhin von allen zwölf Anthems das zuletzt componirte ſein, obwohl ich ſolches damit, daß es hier an das Ende der Reihe geſetzt iſt, nicht behauptet haben will. Der Geſang beginnt mit einem Tenorſolo. Der folgende Chor „Though a host of men, Wenn ſich ſchon ein Heer wider mich leget“ offenbart bei den Worten „ſo fürchtet ſich mein Herz dennoch nicht“ den Händel'ſchen Muth in voller Stärke. Das Haupt hoch hinausreckend, ſingt eine einzelne Stimme in langgedehnten Choraltönen die Chormaſſen hindurch, wie ein allein ſtehender rieſiger Held unter anſtürmenden Schaaren weithin ſichtbar bleibt. Aber wenn es nun weiter heißt „Und wenn ſich ein Krieg wider mich erhebt“, welche erſchütternde Demuth bekundet da derſelbe ſtarke Kämpfer, daß er in ähnlich langen und feierlichen, nebſt feſter Zuverſicht zugleich ehrfurchtsvolle Beugung ausſprechenden Tönen fortſingt „ſo will ich Ihm allein vertraun“! Noch ſechs andere Chöre enthält das Anthem, vier in der Mitte zuſammen, zwei am Ende; hierin iſt es das reichſte. Auch ſeine vier Solegeſänge erheben ſich über die meiſten andern. Von den Chören in der Mitte iſt der kleinſte (For who is God but the Lord) rein harmoniſch ohne contrapunktiſche Verwebung aufgebaut und macht namentlich als

Bindeglied von zwei ganz anders gestalteten Chorsätzen die prächtigste Wirkung. Eine gewagte Stelle darin, ein musikalisches Händelwort (the earth trembled), ist ganz so im Josua erneuert (the nations tremble), nur ist durch die Versetzung der Figur aus Dur nach Moll der Tonfall noch schwerer, wuchtiger geworden.

Es hat sich uns wenig Veranlassung dargeboten auf die Einzelgesänge besonders einzugehen. Sie sind überall richtig, würdig und größtentheils beweglich gesetzt, stehen aber schon hinter den zwei- und dreistimmigen Solosätzen zurück, wievielmehr noch hinter den herrlichen Chören. In dem Mangel an geeigneten Kräften liegt die nächste, in der Sache selbst aber die wahre Ursache davon. Kirchenmusik ist von jehes immer wesentlich Chormusik gewesen, und darf keine andere sein wenn sie sich rein erhalten will. Man muß nur die viel schöneren Einzelgesänge in den zu gleicher Zeit und für dieselben Sänger gesetzten Oratorien vergleichen, um inne zu werden, daß Händel bei der Gestaltung seiner kirchlichen Tonsätze das Mißverhältniß, welches aus dem überwuchernden Sologesange entspringt, wird empfunden haben. Aber er bewegte sich hier in einem Ringe. Sollte der selbständige Sologesang dem Anthem fern bleiben, so mußte letzterem auch die Länge der deutschen Kirchencantate genommen werden; und wiederum war es nur bei möglichst breiter Ausdehnung erreichbar, aus erwählten Psalmenworten diese großen lebensvollen Tondichtungen entstehen zu lassen. Es liegt auf der Hand, daß Händel in dieser Stellung die rein kirchliche Musik nicht reformiren konnte; wir gehen sogar noch einen Schritt weiter, wenn wir in seiner Sprache nicht mehr die der alten Kirchencomponisten zu vernehmen glauben und diese Ueberzeugung eben aus obigen, dem kirchlichen Dienste gewidmeten Psalmen gewinnen. Texte, die den alten Meistern die gehaltvollsten und köstlichsten waren, hat er ohne sonderliche Wärme abgesungen, andere dagegen in einem feurigen Hymnus zum Himmel erhoben, die aus den Händen der Verfahren, wenn sie dieselben einmal angriffen, in sichtlich unvollkommener Gestalt hervorgingen. Nicht daß ihm wesentliche Kunstmittel der Alten unbekannt geblieben wären, denn hätte nicht schon alles Vorausgegangene seine musikalische Gelehrsamkeit als lückenlos erwiesen, so könnten es die Anthemchöre thun, in denen nebst allen andern Formen des Tonsatzes

auch die der alten Motetten erſcheinen und immer am rechten Orte; auch nicht, daß er in Tiefe und Klarheit religiöſer Anſchauung hinter ihnen zurück geblieben wäre, da er vielmehr ſie alle überragte; noch weniger, daß er Angſt Trauer Sehnen Zagen Zerknirſchung nicht in ähnlicher Stärke und Geiſtesgröße auszudrücken vermocht hätte, denn wer hat dieſe Empfindungen je ſtärker als Händel, wer hat ſie auch nur gleich ſtark ausgedrückt! Aber in den Grundanſchauungen gingen ſie aus einander. Die alte Muſik iſt kirchlich, Händel's Kirchenmuſik iſt altteſtamentlich; tiefe aufrichtige Frömmigkeit und eine reine Kunſt iſt beiden gemein. Wurde früher ein Pſalm, ein Schriftwort, eine bibliſche Erzählung componirt, ſo geſchah es für die gegenwärtige Kirche, im Anſchluſſe an gottesdienſtliche Feſte und Vorgänge; der Urſinn der Bibel kam dabei nicht ſelbſtändig zur Erſcheinung, ſondern ging in den kirchlichen Sinn auf. Mit Recht nennen wir die Werke dieſer Meiſter Kirchenmuſik, und mit Recht erblicken wir darin die vollendete Geſtaltung eines ſpäter nie wieder auf dieſe Weiſe angeſtrebten noch erreichten Ideals. Händel dagegen muß man den bibliſchen Componiſten nennen. In ſeinen Pſalmen haben wir nicht den Wiederſchein eines Kirchenliedes, nicht den muſikaliſchen Nachklang einer erbaulichen Schriftauslegung, nicht das Abbild eines kirchlichen Geheimniſſes: aber wir haben darin das Leben des alten Volkes Gottes, das ſich durch Wunderthaten errettet, wunderbarlich erhalten und aus dem Nichts reich und groß gemacht ſah, das ſeine Geſetze von Gott ſelbſt empfing, von dem Gott der hoch über allen Heidengöttern thront, das ihm nun unaufhörlich Dank- und Lobopfer ſprendete und daheim im gelobten Lande wie in der Verbannung Pſalmen ſang, ihm dem großen Gott der die Welt gemacht hat, der dem Kosmos Geſetz, Geſtalt und Schönheit verlieh, deſſen Kleid lichtſtrahlend iſt und der die Himmel wie einen Teppich unter ſich breitet, der die Gewalten der Natur zu ſeinen Dienern, alle Heiden zu ſeinen Knechten und Israel zu ſeinem Bundesvolke hat, der alles beherrſcht und alles Lebendige erſchaffen, ſchön und zu ſeinem Wohlgefallen, auch den Weinſtock und Oelbaum, auch den Hain darin die Vögel des Himmels wohnen und unter den Zweigen ſingen. „O danket, danket ihm und rühmet ſeinen Namen. Verkündet unter den Heiden ſeine Ehre, ſeine Wunder unter allem Volk. Die Ehre des

Herrn iſt ewig, er hat Wohlgefallen an ſeinen Werken. Ich freue mich des Herrn, ich will ihm ſingen mein lebelang und meinen Gott loben ſo lange ich bin!" Dieſe Stimmung tönt als Grundgefühl aus allen Pſalmen hervor, ſie iſt der Ausdruck, die Blüthe des Gemüthslebens von allem, was Israel in ſeiner ganzen Geſchichte, in allen ſeinen Thaten und Erfahrungen Ewiges erlebte. In den prächtigſten, ideen- und muſikreichſten Worten hat Händel ſich dieſen Gehalt hervorgehoben. Seine Anthems ſprechen uns an als die wahre urſprüngliche Pſalmenmuſik, und ſind die einzigen Denkmale religiöſer Tonkunſt, die in dem Tempel, bei den Feſten und Opfern des alten Bundes hätten geſungen werden können.

Wie Geſänge eines Epos, die ſich alle auf einen großen Mittelpunkt unſterblicher Thaten und Handlungen beziehen, hängt dieſer Kranz von Lob- und Dankliedern in ſich zuſammen, bildet alſo ſchon halbwegs ein Oratorium. Dies muß man auch immer empfunden haben, denn in dem Jahrzehend nach Händel's Tode machten die Leute, welche ſeine Pantoffeln trugen, hauptſächlich aus den Chandos-Anthems das Oratorium Omnipotence zurecht; in drei Theilen wurde darin Schöpfung Erhaltung und Erlöſung beſungen, der Muſik alſo ein noch chriſtlicheres Kleid angezogen. Nach Burney hätten Toms und Arnold die Zuſammenſtellung bewerkſtelligt.[4]) Ihr Unternehmen, eine ſo geringe Bedeutung es an ſich haben mag, iſt doch immer ein Beweis mehr für den oratoriſchen Gehalt Händel'ſcher Pſalmencompoſitionen. Die Anthems als Vorſtufe und Vorſtudie zu den Oratorien hervorzuheben, iſt in der Entwicklungsgeſchichte ſeiner Kunſt auch die Hauptſache, denn die altteſtamentliche Pſalmentreue hatten wir ſchon in dem Jubilate, und haben ſie mindeſtens ebenſo herrlich in den folgenden für feſtliche Gelegenheiten geſetzten Anthems, die Stimmungen der Kreuz- und Bußpſalmen aber ſind in den ſpäteren Oratorien, nachdem David's Trübſal über den Tonmeiſter gekommen war, entſchieden tiefer geſtaltet. Wir werden nun ſehen, wie Händel den einen Schritt, der ihn noch von dem wirklichen Oratorium trennte, ſchon in Cannons that, und zugleich die Ueberzeugung gewinnen, daß man hier in England ſeiner Begabung mit derſelben Auf-

4) History IV. 664.

merkſamkeit und demſelben richtigen Verſtändniß folgte, wie ſeiner Zeit in Rom.

Eſther. 1720.

Ueber eine ſo wichtige Begebenheit als die Entſtehung des erſten engliſchen Oratoriums von Händel ſein muß, iſt uns faſt garnichts überliefert. Genaue und eingehende Angaben wären hier um ſo erwünſchter, weil Händel's Werk zugleich das allererſte in England und zu engliſchen Worten geſetzte Oratorium iſt. Niemand vor ihm hatte ſich hier in dem geiſtlichen Oratorium verſucht, ſelbſt Clayton nicht; die engliſche Muſik ging einfach in Kirchen- und Theatermuſik auseinander, und blieb ſo bis Händel in ſeinen Anthems den kirchlichen Zweig ſchnell dem Oratorium zuführte. Alles nun, was man ſich über die Entſtehung der Eſther zu erzählen weiß, iſt dieſes: Und zuletzt, als Herzog James ein Oratorium zu hören wünſchte, ſetzte Händel die Eſther; das Gedicht machte der junge S. Humphreys; am 29. Auguſt '20, während der Opernſerien, war in Cannons die erſte Aufführung; für die Compoſition zahlte der Herzog tauſend Pfund. Das iſt gewiß ſehr anſtändig vergolten, um ſo mehr da Händel außerdem noch als ſein Maeſtro di Capella und Organiſt ein Jahrgehalt bezog; nichtsdeſtoweniger erſcheint es uns jetzt als ein bischen Handgeld auf die beiden letzten Chöre. In der Thatſache, daß Pope hin und wieder als Dichter der Eſther genannt wurde und die Ehre niemals beſtimmt ablehnte, haben wir ein Anzeichen, wie lebhaft Burlington's Muſenklubb bei der Entſtehung dieſes Oratoriums betheiligt geweſen ſein muß. Als Originalwerk ſtand das Gedicht mit Händel's Muſik ſo ziemlich auf gleicher Stufe; denn wie Händel zu einem guten Theile ſeine deutſche Paſſion auszog, ſo legte Humphreys eine franzöſiſche Eſther zu Grunde, die von Racine gedichtete und mit muſikaliſchen Chören von Jean Baptiſte Moreau durch die Nonnen von Saint-Cyr 1689 dem großen Ludwig vorgeſtellte Eſther[5]), und begnügte ſich ganze Strophen einfach zu überſetzen. Auf dieſe franzöſiſchen Kloſterdramen, die unmittelbare Quelle

5) Bibliothèque des Theatres, contenant le catalogue alphabetique des pieces dramatiques etc. A Paris, chez Laurent-François Prault 1733. 8. p. 421.

für Händel's erste englische Oratorienterte, werden wir im folgenden Bande bei Debora und Athalia zurückkommen.

Die Ouvertüre ist von allen, die Händel geschrieben hat, eine der schönsten und sinnvollsten. In drei Sätzen sind Haman's Tücke, Israel's Klagen und das Gefühl der Errettung angedeutet. Die Schlußfuge ist außerordentlich kunstvoll und freudestrahlend. Dieses Orchesterstück gehört auch zu den am meisten gespielten; die Jahresfeste einer milden Stiftung in London für die Erziehung unversorgter Predigersöhne wurden regelmäßig damit eröffnet.

Das Oratorium ist wie eine Oper in Scenen abgetheilt, die aber durch Händel's einheitliche Gestaltung als große, die Hörer über den Bühnenschritt erhebende Tonbilder erscheinen und auch in solcher Weise aufgefaßt werden müssen. Das erste Bild, die Exposition, zeigt uns Haman und seine Umgebung. Eines Freundes Ermahnungen zur Milde werden hochmüthig abgewiesen, die Söldlinge empfangen den Befehl, von Israel alles was da ist, Stamm Zweig und Wurzel auszurotten; mit blinder Gier schicken sie sich zum Gehorsam an. In einem meisterhaften Chore, der eins seiner Motive aus der voraufgehenden Arie Haman's entlehnt, kommt die volle Gewalt des Hasses gegen das hülflose Volk und seinen Gott mit höchster Kunst zum Ausdruck. Für spätere öffentliche Aufführungen wurde noch eine Verhandlung Haman's mit dem Könige hinzugefügt. Sachlich nothwendig ist diese Erweiterung keineswegs, am wenigsten für ein oratorisches Werk; man unternahm sie auch nur, um für den Alt eine große geschmückte Arie zu gewinnen.

Zweites Bild. Israel ist voll Freude, daß Esther Königin geworden, und stimmt, alles vorige Leid vergessend, die Harfen zum Preisgesang, da nun der Weg zum gelobten Lande wieder offen und der Gottesdienst wieder freigegeben sei. Es sind lauter schöne Gesänge, in denen sich die Freude ausbreitet, ein sehr merkwürdiger Chor hält sie zusammen. Pflegte Händel sonst wohl seine Töne zu entlehnen und umzubilden, so bemerken wir hier das umgekehrte Verfahren, daß er die Betonung unangetastet läßt, dagegen die Worte für ein späteres Werk noch einmal aufgreift und gänzlich neu gestaltet. Aus den Schlußworten der Arie »Praise the Lord«:

Zion now her head shall raise,
Tune your harps to songs of praise

hat er den berühmten großen Preisgesang im Judas Makkabäus geschaffen; und die folgenden recitativischen Zeilen:

O God, who from the sucklings mouth
Ordainest early praise
Of such as worship thee in truth
Accept the humble lays

dienten ihm im Foundlingshospital-Anthem (1749) zu jenem erhabenen Chorsatze über die deutsche Melodie „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir", der bis auf den heutigen Tag gänzlich unbekannt ist, die einzige wirkliche Choralfiguration die Händel uns geschenkt hat.

Die Botschaft von Haman's Anschlägen und dem unmenschlichen Gesetze, das der König ausgehen lassen, unterbricht Israel's Jubellieder; tiefe Trauer überschattet die Scene, die schaurigsten Bilder steigen herauf. Bei dem kleinen Chore, der nun ertönt, ist gleich zu Anfang der Einsatz der Oberstimme und des Basses als Ausdruck eines unbeschreiblichen Schmerzes von wunderbarer Wirkung. Alles lautet düster und verzagt, selbst der Jordanstrom, auf den sehnsuchtsvoll die Erinnerung gelenkt wird, fließt traurig dahin.

Drittes Bild, Esther und Mardochai. Warum ist dein verehrtes Haupt mit Asche bestreut, der Leib mit einem Sack bekleidet? fragt die Pflegetochter. Mardochai berichtet und giebt ihre persönliche Verwendung beim Könige als einziges Rettungsmittel an. Sie schwankt, denn das Gesetz verhänge den Tod über den, der ungerufen vor den König tritt. Mardochai: zittere nicht, Königin, und vertraue der Liebe, fürchten soll man Gott allein. Esther: ich will zum Könige gehen; muß ein Opfer sein, o Gott, so nimm mein Leben und schone deines auserwählten Volkes. Die schönen Gesänge beider sind aus der deutschen Passion genommen. Ein Chor, eine Bitte des Volkes, beschließt den Vorgang; obwohl nur dreizehn Takte lang, ist die Situation darin vollständig erschöpft.

Das vierte Bild zeigt uns, wie Esther den König besucht und Gnade vor ihm findet. Von den vier Gesängen sind zwei Arien und der abschließende Chor »Virtue truth and innocence« aus der Passion. Der ganz neu gesetzte schmeichelnde Gesang des Königs „How can I stay, Wie kann ich weilen wenn die Liebe ruft!" hat ein außer-

ordentlich treffendes Motiv, das namentlich bei der dritten Wiederholung durch den absteigenden Gang und die Verkettung der Tonarten seinen vollen Zauber offenbart. Ueber die ganze Scene ist eine große Anmuth gebreitet. Freilich führt Ahasverus mehr die Sprache eines königlichen Schäfers um 1700, als die eines alten asiatischen Herrn über hundert und siebenundzwanzig Länder, aber das Gedicht mußte an dieser Stelle die Kürze des biblischen Buches weiter ausdeuten, und das ließ sich für musikalische Composition schwerlich besser machen. Ein späterer Anhang, Preis der Liebe und ihrer Macht, war hier ganz passend.

Der ganze letzte Theil des Oratoriums ist ein einziges Bild, an Umfang den vier voraufgehenden gleich, an geistiger Größe sie überragend. Der eigentlich menschliche Vorgang hierin, das Mahl bei Esther und die Verurtheilung Haman's, erlischt fast ganz vor dem Strahlenglanze einer neuen Gottoffenbarung, zu deren Verherrlichung der Tonmeister seine beste Kraft einsetzt. Den Anfang macht der Ruf einer einzelnen Stimme zu dem Gotte, der im ewigen Lichte wohnt, dessen Diener Winde und Feuerflammen sind, die Bitte, nun in entscheidender Stunde sein Antlitz zu zeigen, vernichtend für die Heiden, heilbringend seinem Israel. Das Gebet wirkt wie ein Zauberruf, der die Himmel bewegt und den Herrn Himmels und der Erden im Gewitter herablockt. Sein Nahen schildert der folgende große Chor „Ile comes, Er kommt euer Elend zu enden", der gleichsam das Universum in Bewegung bringt und alles in sich vereinigt, was eine solche Musik auf der Stufe höchster Vollendung in sich vereinigen muß, das furchtbare Brausen eines Gewittersturmes, die Erhabenheit großer Naturmächte, die Einfachheit ungesucht natürlicher Laute, die Kunst des größten Meisterwerkes. Den Mitteltheil in Dmoll „Earth tremble, Erde erzittre, Jakob erhebe dich und gehe deinem Gott entgegen!" muß man nur hören, um die unwiderstehliche Gewalt zu empfinden, mit der Israel sich zu dem in feuriger Wolke herabfahrenden Herrn hingezogen fühlte. Die Anschauung ist ganz alttestamentlich, obwohl nicht aus dem biblischen Buche Esther, sondern aus Hiob und namentlich aus der Erzählung über die Gesetzgebung am Sinai gezogen; eine Idee, die Händel seinem Dichter wird an die Hand gegeben haben. Die Wirkung einer solchen Natur-

erſcheinung auf ein frommes israelitiſches Gemüth kann nicht ſtärker und reiner geweſen ſein, als die iſt, welche Händel's Töne hervorbringen. Was wir vorhin Pſalmentreue nannten, erſcheint hier als hiſtoriſche Treue, als Treue des Charakters in den höchſten Beziehungen. Und mit welchen unglaublich einfachen Mitteln iſt dieſes Tonbild geſtaltet! In den Singſtimmen meiſtentheils Dreiklangfolgen, durch die natürlichſten Gänge fortſchreitend, ohne Zugenwerk harmoniſch geordnet, nur hin und wieder nach Hauptſchlüſſen mit einigen kurzen Nachahmungen auf's neue zu der Macht eines vollſtimmigen Chores ſich aufſchwingend; in den Inſtrumenten ein wogendes Leben, das den Geſang hebt und trägt, fern von Tonmalerei, obwohl hier ein Gegenſtand mit einem eigenartigen Naturlaute vorlag, überall mit dem Geſange innig verwachſen, eine herrliche Umtönung deſſen was der Chor verkündet.

Als Haman geknickt iſt, fleht er mit der feierlichen Muſik aus der Paſſion (S. 443) Eſther um Schutz an; aber ſie weiſt ihn höhnend zurück in einer fugirten Arie (Flatt'ring tongue no more I hear thee) die zu den erſten Geſängen des Oratoriums gehört. Auch die folgende „How art thou fall'n, Wie biſt du von deiner Höhe geſtürzt", eine moraliſche Betrachtung über den Sturz des allmächtigen Günſtlings, paſſender von einer Baßſtimme in Haman's Namen, als von ihm ſelbſt zu ſingen, iſt bedeutend. Wäre in dem ganzen Werke irgend ein Geſang unerheblich oder überflüſſig, ſo müßte er in den Theilen ſtecken, die ſpäter für die an Bravourgeſang gewöhnte Menge hinzugefügt wurden, obwohl auch dieſe an Schönheiten reich ſind; das eigentliche Cannons-Oratorium iſt in allen Theilen gehaltvoll.

Unter den um 1732 eingeſchalteten Stücken befindet ſich auch ein Geſang über das Wort Halleluja, den Händel aus einer Compoſition entlehnte, die zu nennen wir bisher noch keine Gelegenheit hatten. Es iſt dies ein Tonſatz über lateiniſche Worte, anhebend Silete, silete venti, in acht Abſätzen und einer einleitenden Inſtrumentalſymphonie, von Händel »Motetto« überſchrieben, aber eigentlich eine Ode, ein ſchwülſtig frommer Geſang für eine Sopranſtimme; ſelbſt das Halleluja iſt einſtimmig. Die Compoſition entſtand in England oder Hannover in der Periode, wo es ihm noch erträglich

war den caro Jesu und die liebekranke, bei sanften Abendlüften seiner harrende Sündenseele wie schäferliche Herzliebste reden zu lassen. Die Musik, von der er später in verschiedenen Werken mehreres benutzte, ist durchweg sehr schön und überall viel besser als ein solcher Text zu verdienen scheint; die Innigkeit des Gesanges kann wohl auf Augenblicke das Ueberspannte einer solchen Sinnenfrömmigkeit vergessen machen. Das Halleluja wurde in der Esther wohl von einer italienischen Sängerin vorgetragen, die englische Worte nicht singen konnte.

In dem Schlußchore »The Lord our enemy has slain« haben wir das wahre Gegenbild des Chores, welcher den letzten Theil eröffnet, eine gewaltige endlose Tonmasse, die Händel, alle Mittel der Aufführung vergessend, hingeworfen um sich selber zu genügen. Die Chöre sind überall fünfstimmig, und dieser letzte ist völlig so lang wie alle vorhergehenden zusammen. Eine solche selbst bei Händel ungewöhnliche Ausdehnung ist hier nicht ohne inneren Grund, denn die Freude Israels, die zu Anfang durch Haman plötzlich zurückgedrängt wurde, strömt jetzt um so stärker, um so rauschender hervor und will ihre Länge und Breite haben. Der Chor hat neun Einschnitte: der dritte greift in den Anfang zurück, führt dann aber den neuen Cantus firmus ein, der von nun an als Band und Anhalt für die Einzelstimmen, als feierliche lautschallende Erhebung des Preises göttlicher Macht sich durch den ganzen Chor hinzieht; der vierte ist ein Solo für Alt, das in den fünften, eine neue Chorverflechtung des genannten Cantus firmus, einmündet; der sechste bildet eine kleine duettirende Strophe zwischen Esther und Mardochai, die wieder von dem folgenden Chore, einer neuen Gestaltung des Choralmotives, verschlungen wird; dem achten Absatze, einem canonischen Duett für zwei Bässe, folgt eine abermalige und noch tonreicher entfaltete Gestaltung des durchwirkenden Grundgedanken, worauf der feierliche Schluß erscheint.

Dieses erste biblische Oratorium Händel's, den späteren gegenüber der Zeit nach so weit vorgerückt, trägt auch noch die Spuren einer solchen Sonderstellung und überhaupt die Kennzeichen eines ersten Anfängers seiner Gattung an sich. Bei unbefangener Uebersicht wird man es nicht für ein völlig reifes oratorisches Erzeugniß ausgeben können, und zwar offenbart es noch eine zu große Abhän-

gigkeit theils von dem Bühnendrama, theils von der Oper. So erscheint die erste Scene oder das erste Bild, welches Haman's Anschläge verführt, als überflüssig, denn ein Oratorium unterscheidet sich zunächst dadurch von einem Drama, daß es einer sogenannten Exposition nicht bedarf; das zweite Bild, Israels Jubel über Esther's Erhebung, hätte den Anfang machen, das finstere Unwetter sodann über diese heitere Landschaft hereinbrechen müssen. An die Oper erinnert uns merkwürdigerweise der erhabenste Vorgang des Oratoriums, der Anfang des dritten Theiles wo Gott auf den Ruf eines Gläubigen erscheint. Daß Gott sich für eine gerechte Sache herbeirufen läßt, erfuhr Hiob, daß er unter Donner und Blitz erschien, erzählt Moses; aber der Gedanke, dieses in Esther wie eine Gottesbeschwörung darzustellen, war zunächst durch die damaligen Opern angeregt und läßt in seiner Ausführung bei aller Hoheit der Tongestaltung noch deutlich die Eindrücke eines solchen bühnenmusikalischen Vorbildes erkennen. Esther ist also stellenweis auf Kosten des Oratoriums dramatisch und opernmäßig gebaut, und hieraus zum Theil muß man sich die durchaus verwerfliche Neigung erklären, solche Oratorien Händel's wieder auf die Bühne zu bringen. Die Ursachen der Abhängigkeit von der Anlage eines bühnengerechten Drama und von der sinnfälligen Wirkung einer Opernscene haben wir nicht weit zu suchen; die französische Quelle, Racine's Esther, und der unvollkommene Zustand der Oratoriencomposition vor Händel's Esther klären das Verhältniß völlig auf. Die französischen Bibelstücke waren mit Aristoteles' Gesetzen, so gut man die Sache verstand, zu wirklichen Dramen gemacht, deßhalb auch hat in Frankreich niemals das Oratorium gedeihen wollen. Andererseits war die Grundform des Oratoriums vor Händel noch so wenig sichtbar geworden, daß eine solche Composition, wie wir schon vorhin bei Händel's Resurrezione sahen, nur eine Oper mit geistlichen Texten zu sein schien; ja man hatte sich in Italien diesen niedrigen Standpunkt oratorischer Praxis schon theoretisch gerechtfertigt und schien dort, die besseren Anfänge eines Carissimi und Stradella wieder aufgebend, nach und nach ganz zur Bühne und in die geistliche Cantate abgleiten zu wollen. So hatte weder der Dichter noch der Componist ein musterhaftes reines Vorbild; zwischen Abwegen, Schwächen und Irrungen

aller Art mußten ſie ſich zu der reineren Geſtalt des Oratoriums frei hindurch arbeiten. Kein Wunder, daß ihnen ſolches nicht ſchon mit dem erſten Wurfe völlig gelang. Eſther bildet gegen das Frühere wohl einen großen unerwarteten Fortſchritt, aber keinen Fortſprung.

Eine andere Eigenheit, welche einem vollkommenen Oratorium ebenfalls nicht anhaften muß, wird der Eſther dennoch ſtets zur Zierde gereichen. Ich meine ihr freies Verhältniß zu der bibliſchen Quelle. Das hiſtoriſche Buch Eſther iſt immer dadurch merkwürdig geweſen, daß darin, obwohl es im Canon heiliger Schriften ſteht, nicht einmal der Name Gottes, vielweniger ſeine wirkende Kraft ſichtbar wird. Eine niedrig weltliche Anſicht hat vollſtändig Platz gegriffen, wir ſehen nur Juden, Judenfeinde und Judengenoſſen, kein Volk Israel mehr, keinen Tempel, kein Kanaan. Es würde garnichts Gütes darin ſein, wäre an dem Judenvolke nicht eine gewiſſe bürgerliche Tugend, auffallender Weiſe die Uneigennützigkeit, gerühmt. Der Chroniſt ſagt beſtändig: die Juden ſchlugen mit dem Schwert, würgten und brachten um zu Schloß Suſan heute fünfhundert Mann, „aber an ihre Güter legten ſie die Hände nicht"; morgen dreihundert, „aber an ihre Güter legten ſie die Hände nicht"; und in allen Landen würgten ſie fünfundſiebzigtauſend, „aber an ihre Güter legten ſie die Hände nicht". Dem franzöſiſchen Ahasverus war dieſe Geſchichte eben recht, die Geſchichte von einem aſiatiſchen Wüſtling, der eine Gemahlin verſtößt und darauf aus ſeinen hundert und ſiebenundzwanzig Ländern ſchöne Mädchen zuhauf treiben läßt, bei dem ein Favorit ſchnell erhoben, durch eine Favoritin noch ſchneller wieder geſtürzt wird: beſonders wenn das alles von Kloſterdamen geiſtlich-jungfräulich vorgeſtellt wurde. Doch für ein herzhaftes Oratorium bedurfte die Geſchichte einer Läuterung, einer Veredlung, und dieſe iſt ihr hier mit Hülfe anderer Worte und Vorgänge der Bibel ſo vollſtändig zu Theil geworden, daß man, wäre der bibliſche Canon noch einer Veränderung fähig, den Vorſchlag machen ſollte, der Händel'ſchen Eſther die Stelle der alten Chronik zu gönnen. Bei der Suſanna (1748) werden wir die veredelnde Umdichtung einer bibliſchen Erzählung noch einmal bemerken.

Zu derſelben Zeit und für dieſelben Verhältniſſe ſchuf Händel ein zweites Oratorium, welches ſich in weſentlichen Beziehungen,

beſonders in den eben beſprochenen, zu der Eſther gegenſätzlich ſtellt.

Es iſt dies das Schäferſpiel:

Acis and Galatea. Um 1720.

Hier iſt die Gattung rein, die Quelle treu und lauter wiedergegeben, das Ganze eine weltliche Dichtung. Das günſtigere Verhältniß im Vergleich zu Eſther hat mancherlei Urſachen, die alle in der einen zuſammen laufen: dem zeitweiligen Vorausgeſchrittenſein der weltlichen Kunſt vor der religiöſen. Eſther muß man anſehen als den herrlichen Anfang einer neuen Reihe, Galatea hingegen, obwohl ſie an ſich ebenfalls völlig neu und eigenartig iſt, als die Vollendung, als den muſikaliſchen Abſchluß einer vielfältig geſtalteten, den Zeitgenoſſen durchaus verſtändlichen, mit ihrem Leben innig verwachſenen Kunſtart. Selbſt England konnte Vorläufer aufweiſen, denn ſeit zwanzig Jahren und länger waren auch hier alljährlich ſolche „Maſquen“, wie man ſie nannte, gedichtet, componirt und in Yorkbuildings aufgeführt. Händel hatte denſelben Gegenſtand ſchon früher in Neapel beſungen, er lieferte ihn hier alſo in's zweite Land, und wir haben oft genug bemerken können, wie entſchieden ihm jede ſolche zweite Geſtaltung gelang. Den Ausſchlag endlich giebt die ſchöne Fabel, ein Gegenſtand wie er für muſikaliſche Compoſition, beſonders für Händel's reine Kunſt, nicht beſſer gedacht werden kann. In ein Thal Siciliens, aus dem ein kleiner Fluß dem Meere zuſtrömt der noch jetzt Acis heißt, verlegt die Sage den Vorgang. Das friedliche Leben der Flur, der heitere Himmel darüber, der Kranz der Berge ringsum, ein plötzlich hereinbrechender Gewitterſturm, der Felsblöcke bergab ſchleudert, Bäume entwurzelt, endlich in einem Gewäſſer ſich entladet, das die Fluren befruchtend ſeinem Urſprunge, dem Meere, zufließt: dieſes Naturleben denke man ſich im Geiſte der Bewohner, denen dieſe Elemente Obdach geben, Freude oder Furcht einflößen, perſönlich geſtaltet, ſo entſteht eine Geſchichte wie die unſrige; die Geſchichte von der ſchönen Meernymphe Galatea, die aus Liebe zu einem Hirten ihr göttlich Element verläßt und ſich wie ein Menſchenkind in ſüßer Liebe freut; von dem menſchenfreſſenden Ungeheuer Polyphem, einem Abkömmling der oberen Gottheiten, der

ſie lächerlich zudringlich umwirbt, aber höhnend abgewieſen ihr mit einem Felsblock den Geliebten zerſchmettert; von Acis dem Hirten, dem in der Liebe zu Galatea ein neues Leben aufgeht, ein Glück höher als Hirtenfreude, ſelbſt im Tode herrlich; von dem Hirtenchore, den dieſes alles, Freud und Leid, theilnehmend bewegt, der wie der Bergkranz das Thal, wie ein Allgemeines das beſondere einzelne Menſchenleben umſteht und einſchließt. Eine ſolche köſtliche, ſo unſchuldige als ſinnvolle Begebenheit, von der ſchon der natürliche Untergrund ſo muſikaliſch iſt, daß ſich darüber eine prächtige Inſtrumentalſymphonie ſchreiben ließe, mußte wohl aus Händel's Händen in der runden idealen Geſtalt hervorgehen, in welcher ſie nun vorliegt.

Das an Umfang ſehr beſcheidene Werk zerlegt ſich in zwei Theile; den erſten erfüllt Glück und Freude, den zweiten Unruhe, Mißgeſchick und Schmerz. In dem Anfangschore »O the pleasure of the plains« vernehmen wir die lebhaft bewegte, reizend natürliche Sprache jenes frohen Völkchens, das in Sang und Klang, mit Spiel und Tanz ſein Leben hinbringt und alle Blüthen und Früchte der Natur, alle Segnungen der Jahreszeiten ſein nennt. Es iſt ein Vergnügen wie die Töne einander fliehen und haſchen bis ſie ſich ergreifen und im Einklange austönen. Die Betonung der Worte „free and gay, frei und froh" uniſono mit beſtändiger Hervorhebung des letzten ſchloß für den Tonſetzer und ſeine erſten Zuhörer einen kleinen Scherz ein, denn Händel's Dichter, wie ſchon geſagt, hieß Mr. Gay, Herr Fröhlich. Der geiſtige und muſikaliſche Charakter des Werkes iſt durch dieſen erſten Chor mit größter Beſtimmtheit angekündigt; nach einem ſolchen Eingange erwarten wir nicht die erhabenen Geſtalten des alten Teſtamentes, die tief ſittlichen aber düſteren Gewalten der Hebräer, vielmehr die Heiterkeit der klaſſiſchen Mythologie, jener großen, von dem menſchlichen Geiſte unbewußt vollzogenen Dichtung, die das Naturſchöne in geiſtiger Schönheit verkörpert hat, in der auch das tiefſte Weh, Tod und Untergang, in ſanfter Elegie verklingt.

Nach dem Chore tritt Galatea auf den Plan. Liebesſehnſucht hindert ſie in das Leben der Natur ſo unbefangen wie die übrigen Nymphen aufzugehen; ſie heißt die Vöglein fortfliegen und den Acis zu ihr her bringen. Ihr Lied »Hush, ye pretty warbling choir«

wird immer für meiſterlich gelten, man mag nun auf die dem Gegenſtande ſo durchaus entſprechende einfache Anlage der Compoſition, auf die herrlich natürliche Melodie, auf die geſchmückte Begleitung ſehen. Einer Sängerin, die Sinn hat für Naturpoeſie, iſt hier wie in der ganzen Partie der Galatea viel anheimgegeben. Von gleichen Empfindungen bewegt, kommt Acis daher „Where shall I seek, Wo find ich dich mein herzig Lieb? geleite mich, du Gottheit dieſer Fluren!“ Auch dieſe Melodie iſt ſehr maleriſch, aber ganz anderer Art. Freund Damon ſucht ihn bei den Heerden zurückzuhalten und mahnt, doch nicht unbedacht in's Verderben zu rennen; er möge ihre Freude theilen, ſie fernerhin durch den Klang ſeiner Flöte ergötzen und Liebesſorgen bis morgen laſſen. Die Arie iſt ebenfalls ſchön und wieder ganz anders geſtaltet. Zwiſchen Damon und Acis entſpinnt ſich keine Erörterung, wie es in einem Bühnenſtücke geſchehen würde, denn in einer oratoriſchen Compoſition, wo das eine Tonbild das andere erklärt und weiterführt, iſt eine durchgängig dramatiſche Verwicklung unſtatthaft. In zwei köſtlichen Geſängen — Acis »Love in her eyes«, Galatea »As when the dove« — treten nun die Liebenden einander nahe. Bei Acis bricht die ſchwungvolle Melodie mit ganzer Innigkeit hervor ſo wie er ſeine Göttin, den Inbegriff aller Schönheit, erblickt; Galatea hingegen fängt zuerſt ſchalkhaft an, fingt ſich aber bald in dieſelbe Schwärmerei hinein. Das folgende Duett (Happy happy we), in der Form ein Muſter, leitet durch die wiederkehrende Uniſonofigur in der Begleitung und die hüpfend frohe Munterkeit im geſammten Ausdruck wieder zu der einfachen Hirtenfreude über, und das iſt hier gewiß ein ſehr wahrer, charakteriſtiſcher Zug. Mit dieſem Satze ſchloß in Cannons der ruhige erſte Theil, deſſen innerer Fortgang darin beſteht, daß aus dem Chore heraus das liebende Paar in die Naturumgebung tritt, ſich ſucht und findet und freut; dann folgte der Chor, mit welchem jetzt der zweite Theil beginnt, ſo daß die Compoſition ohne Hauptabtheilungen wie eine einfache Cantate verlief. Später geſtaltete er aus den Worten und Tönen des Duettes einen allerliebſten friſchen Chor, wodurch die Stimmung feſtgehalten und ein paſſender Abſchluß gewonnen wurde.

Den zweiten Theil leitet der Chor »Wretched lovers« ein, ein Tonſatz in welchem alles voll Leben und ſprechender Bedeutung iſt.

Er bildet einen der Schlagsätze, die in keinem hervorragenden Werke Händel's fehlen, und ist für Gehalt und Einheit des Ganzen entscheidend, namentlich dadurch daß er plötzlich die Stimmung herumwirft, den Inhalt einer ganzen Opernscene zusammendrängt und die für ein Hirtenleben natürliche Lebensansicht ausspricht. Armes Paar, das Schicksal will nicht daß die Freude dauernd sein soll, sagt der Chor; eine weitere Erklärung des Unglückes wird nicht gegeben, denn wer in solchen einfachen Naturzuständen lebt, empfindet Glück und Unglück nicht als eine Frucht sittlicher Verhältnisse, sondern als Sonnenschein und Unwetter das kommt und schwindet eben wie das Schicksal will. Auf diesen einleitenden Gedanken, der wie ein allgemeiner Gesichtspunkt an die Spitze gestellt und recht ausführlich durchgesungen wird, erscheint der zweite, sein Gegensatz „behold the monster Polyphem, o seht das Ungeheuer Polyphem!" mit welchem erst das eigentliche, in dem zweiten Theile dieser Cantate so unheilvoll waltende Leben aufgeht. Die Töne entstanden schon in dem hannöverschen Duett »Caro autor« (S. 361); was er dort setzte zu den Worten „von den Liebesgöttern gegeißelt wird die Zwietracht fliehen", ist recht erschöpfend benutzt, und dennoch scheint hier in Galatea alles ursprünglich zu stehen, mit den Worten geboren zu sein, wie es denn unläugbar auch nun erst seine breite musikalische Gestalt und seine volle geistige Bedeutung erhalten hat. Die flüchtigen Töne spiegeln den Schrecken, mit welchem das Völkchen dem herantrampelnden Riesen in's Antlitz blickt, ihrem alten Störenfried, dessen Erscheinung sie stets wie Frostschauer überfällt daß sie sich ducken und verkriechen müssen; in gehaltenen Tönen zieht sich Klage und bange Erwartung zwischendurch. Zwar wenn sie ihn nur recht ansehen — „Seht welch' einen mastigen Schritt er nimmt!" — hat der göttliche Tapps wirklich etwas Komisches, und wenn Herr Polyphem nur nicht so geradeswegs auf sie zugereist käme, wollten sie sich schon über ihn lustig machen; aber jetzt ist die Heiterkeit kaum so einmal über die Gesichter geflogen, als das physisch Ueberwältigende des lebendigen Colosses, der die Berge bewegen, den Wald erschüttern, den fliehenden Meereswogen Furcht einflößen kann, sie gleich wieder gefangen nimmt und bis zu Ende seine Macht bewährt. Der Ausbau des Chores bis auf Stellung und Vertheilung der Worte ist ganz Hän-

del's Werk, doch lag ſchon in den Worten, ſo wie ſie der Dichter überlieferte, eine treffliche Gliederung, die ſich in den 82 Takten der Muſik und zwar in vier ungleichen Abſchnitten zu 32, 24, 4 und 22 Takten auseinanderlegt.

Polyphem's Geſänge zeigen den bedeutenden Fortſchritt von der italieniſchen Galatea zu der engliſchen von einer neuen Seite. Der Cyclope iſt hier nicht mehr vom Standpunkte humoriſtiſcher Zuſchauer, ſondern treu von ſeiner eignen Natur aus charakteriſirt. Wenn er ſich in dem Liebesfeuer ungebehrdig ſtellt und zu Hirtenflötlein etwas abſingt (O ruddier than the cherry), glaubt er wirklich einen bezaubernden Liebesgeſang kundgegeben zu haben; wenn er die Angebetete röther nennt als eine Kirſche, ſchmackhafter als eine ſüße Beere u. ſ. w., hat er damit ſeine edelſten Anſchauungen treuherzig ausgeſprochen, und es macht ihm wahrlich keine geringe Mühe das alles ordentlich in Reim und Ton zu bringen. Als Galatea ihn mit einem kahlen Recitativ kurz abgewieſen hat, ruft Freund Damon ihm ſchadenfroh nach, wer ein ſo zartes Weſen gewinnen wolle, müſſe es feiner, zarter, ſchmeichelnder anfangen (Would you gain the tender creature), welche Lehre hier von einem augenſcheinlich tief Erfahrenen in einer ſchönen und ſprechend natürlichen Melodie mitgetheilt wird. Acis, durch den Nebenbuhler in Wallung gebracht, möchte zur Vertheidigung ſeines Schatzes gleich drein ſchlagen, und geſteht außer der Liebe kein Leben und keine Freude zu kennen (Love sounds); aber bedenke, verliebter Schäfer, ſagt Freund Damon, wie ſchnell es oft mit den Vergnügungen dieſer Art vorbei zu ſein pflegt (Consider, fond shepherd). Galatea's Mahnung, feſtiglich ihrer treuen Liebe und den ſchützenden himmliſchen Mächten zu vertrauen, leitet über zu dem Meiſtertrio zwiſchen Galatea, Acis und Polyphem »The flocks shall leave the mountains«, dem vollkommenſten dreiſtimmigen Vocalſatze von Händel, deſſen theilweiſen Urſprung aus einer Arie der Oper Theſeus wir uns ſchon Seite 381 im Beiſpiel vorgeführt haben. Neu erfunden iſt alles was Polyphem ſingt, und in der geiſtvollen und muſikaliſch ſchönen Durchbildung der Tongedanken wie in der großen Bedeutung für das ganze Werk ſteht das Trio dem Anfangschore dieſes zweiten Theiles ebenbürtig zur Seite, war auch bei allen, die es durch Aufführungen kennen lernten, in gleichem

Grade beliebt. Die letzten drei Takte deſſelben ſingt Polyphem allein, worauf Galatea verſcheucht und Acis zerſchmettert wird. Dem Hülferuf des Sterbenden antwortet der unmittelbar einfallende Chor, der von jetzt an auf dem Platze bleibt, mit dem ſchönen Geſange „Klagt all' ihr Muſen, Mourn all ye muses"; überhaupt drängt ſich die Muſik gegen Ende des Werkes ſehr dicht und voll zuſammen, nachdem ſie ſich vorhin behaglich auseinander gelegt hatte. Dem Chore folgt die Wehklage der Galatea und der mit größter Herzlichkeit ausgedrückte Zuſpruch der Hirten, das Trauern einzuſtellen, ihrer göttlichen Kraft eingedenk zu ſein und den erſchlagenen Jüngling in eine ſegensvolle Gottheit, in einen das Thal durchfließenden Strom zu verwandeln. Dies geſchieht, und als Galatea nun in der Geſtalt eines kryſtallhellen Baches ihren Geliebten anſchaut, ſtimmt ſie die Cavatine an »Heart the seat of soft delight«, die letzte Arie und zugleich die Krone aller Geſänge in dieſem Paſtoral, muſikaliſch von größter Schönheit, auch in rein geiſtiger Hinſicht dadurch ſo bedeutſam, daß der Grundgedanke der Fabel hierin zum Schluſſe noch einmal in heller Klarheit aufleuchtet. Allen irgendwie reifen und bedeutenden Tonwerken Händel's eignet ein ſolches Durchdrungenſein mit geiſtigem Gehalte, der aus dem Gegenſtande ohne ſubjective Zuthat frei emporwächst, eine ſolche Klarheit und reine Gegenſtändlichkeit, die nach aller erlebten tiefſten Bewegung im Ueberſchauen des Ganzen nur das Gefühl großartiger Ruhe und eine gehobene geläuterte Stimmung erzeugt. Der Schlußchor der Hirten geht auf die elegiſch milden Gedanken des letzten Liedes ein und ſchöpft daraus den Troſt „Galatea, nun trockne deine Thränen, Acis iſt ein Gott geworden!" Der Inhalt aller Chöre, herzlichſte Theilnahme, iſt in eine gewiſſe Unſchuld des Ausdrucks gekleidet, die keinem anderen muſikaliſchen Werke irgend welcher Gattung ſo natürlich ſtehen würde, als eben dieſer Hirtengeſchichte, und nur weiter dazu dient ſie in ihrem feſtbeſtimmten Charakter allſeitig abzurunden.

Händel's Verhältniß zu dem klaſſiſchen Alterthum, das uns ſpäterhin andere Werke noch von anderen Seiten zeigen werden, rückt ihn von den übrigen Muſikern ziemlich weit ab in eine vereinzelte Stellung; ſelbſt von Gluck, der am nächſten ſteht, unterſcheidet er ſich ſo, daß Galatea, Hercules, Alexanderfeſt hiſtoriſchen Geiſt in

moderner Färbung zeigen, Gluck's franzöſiſche Opern dagegen modernen Geiſt in ein ſorgſam hiſtoriſches Colorit hüllen. Dieſe Entfernung von den Tonkünſtlern bringt ihn um ebenſo viel den germaniſchen Dichtern Shakſpeare und Göthe näher, mit denen er hier allein verglichen werden kann. Nur in der unbefangenen, man möchte ſagen harmloſen Doppelſtellung zu dem klaſſiſchen und zu dem bibliſchen oder chriſtlichen Alterthum ſcheint mir Händel auch gegen dieſe, beſonders gegen Göthe, denjenigen Vorzug zu beſitzen, der bei der ſchiefen Stellung, in welche die Religion in den letzten Jahrhunderten zu mehreren dem Muſiker wenig nutzbaren aber dem Dichter unentbehrlichen Bildungselementen gerathen iſt, allerdings nur einem Muſiker zu erreichen möglich war, und wodurch der Nachtheil in welchem dieſer ſich von Haus aus dem Dichter gegenüber befindet, wieder ausgeglichen iſt. Auch hierüber wird ſpäter mehr zu ſagen ſein.

In Galatea erblickten Händel's Zeitgenoſſen eines ſeiner vollkommenſten und am gleichmäßigſten gearbeiteten Werke[6]), was auch nicht übertrieben iſt. In England iſt es noch allgemein bekannt und in Clavierauszügen zu zwei Shilling, zwanzig Silbergroſchen, verbreitet wie bei uns Mozart's Opern; in Deutſchland iſt es einige Male aufgeführt, aber doch ſo gut wie unbekannt geblieben, ſogar Mozart's Inſtrumentirung hat ihm hier keinen Boden zu bereiten vermocht, ja dieſe ſelbſt, deren Originalhandſchrift ſich in der Berliner Bibliothek befindet, iſt viel weniger verbreitet als man erwarten ſollte. Was Mozart von Händel beibehalten wollen und wirklich beibehielt, iſt in ſeinem Autograph ſehr leicht zu überſehen, denn bevor er an die Arbeit ging, ließ er ſich die Sangmelodien, Bäſſe und Hauptbegleitſtimmen einfach aus Händel's Partitur abſchreiben und zeichnete in die offen gelaſſenen Syſteme ſeine neuen Blaseinſtrumente hinein. Von den Ritornellen iſt einiges geſtrichen und ſehr ſpärlich eine Cadenz nach den deutſchen Worten oder der veränderten Singart betont, aber das Werk als ein in ſich beſchloſſenes Ganzes iſt mit einer Mozart's würdigen Pietät behandelt und in allen weſentlichen Dingen durchaus Händel's Schöpfung geblieben. Die genannte Berliner Handſchrift in Querfolio iſt 302 Seiten ſtark. Händel's

6) Mainwaring, Memoirs p. 200.

Original iſt an drei Stellen unvollſtändig, in dem Duett des erſten, dem Trio des zweiten Theiles und am Ende des letzten Chores, daher auch mit keiner Zeitangabe verſehen. Anlangend das Jahr der Entſtehung, entſcheiden ſich die hier in Betracht kommenden Stimmen zur Hälfte für 1720, zur Hälfte für 1721. Bis auf weiteres habe ich das Jahr 1720 wählen müſſen, denn die Angabe einer ſehr ſchönen gleichzeitigen Copie von Smith's Hand »OPERA ACIS et GALATEA. Dell' Sigr. HENDEL. à Londres 1720«, ebenfalls in der Berliner Bibliothek befindlich, die ſich als eine Abſchrift der urſprünglichen Cannons-Compoſition auch dadurch ausweiſt, daß ihr alle Aenderungen und Zuſätze fehlen mit denen Händel von 1732 an dieſes Werk zwecks öffentlicher Aufführungen bedachte, ſchien mir hierin zuverläſſiger zu ſein, als die abweichenden und zum Theil ſich ſelbſt widerſprechenden[7]) Angaben viel ſpäter geſchriebener Bücher. In derſelben Abſchrift wird das Werk zweimal Opera genannt, in den Zeitungen der Jahre 1731 und '32 »an English Opera«, auch wohl »the celebrated Pastoral Opera«: und dieſe Bezeichnungen könnten die Verſuche zu rechtfertigen ſcheinen, welche ſchon mehrfach in neueren Zeiten gemacht ſind, Galatea rein als eine Oper zu behandeln und mit allem dramatiſchen Zubehör auf die Bühne zu bringen. Die Benennung Opera ſtammt aus der Zeit, wo der Unterſchied zwiſchen Oper und Oratorium noch nicht geläufig war, ſondern eben erſt durch Händel's Werke praktiſch dargelegt wurde, wo man weltliche Cantaten überhaupt noch nicht zu den Oratorien zählte; die verſuchte Dramatiſirung ſteht alſo inſofern auf einem ſchwachen Grunde und konnte überhaupt nur von einem mißleiteten Geſchmacke unternommen oder gutgeheißen werden. Ein Oratorium und eine Oper werden ſich ſtets in gewiſſen Punkten berühren, aber auch, wenn ſie das ſind was ſie der Gattung nach ſein ſollten, eben in den entſcheidenden Linien auseinander gehen. So iſt es bei Galatea; nicht bloß der große Chor zu Anfang des zweiten Theils, auch vieles in dem erſten Theile müßte aufgelöst und neugeſtaltet werden, wenn es in Opernform erſcheinen ſollte, ganz abgeſehen davon, daß ſich der Schluß dem Auge entzieht und daß Polyphem keine Bühnenge-

7) Vgl. Mainwaring p. 126 mit p. 133.

ſtalt iſt. Viel reiner oratoriſch als Eſther, iſt bei dieſem Paſtoral Sinn, Fortgang, Erklärung, Bedeutung völlig in die Muſik gelegt. Händel wußte das wohl, denn er hat es niemals Oper genannt noch als ſolche aufführen wollen, wohl aber ſich zeitweilig herbeigelaſſen, einem Publikum das alle Muſik opernmäßig zu denken verwöhnt war, das Werk von paſtoralen Decorationen, von tubenden Scenen umgeben vorzuführen, und wer bei der ganz ähnlichen Geſchmacksneigung heutiger Tage ſich von einem derartigen Verfahren Erfolg verſpräche, könnte es immerhin nachahmen ohne fürchten zu müſſen das Oratorium ſeines weſentlichen Gehaltes zu berauben. Aber eine Oper Acis und Galatea, wenn auch noch ſo ſorglich aus Händel's Muſik zurechtgemacht, würde nicht mehr das ſein was wir jetzt als oratoriſches Paſtoral lieben und bewundern.

John Gay war wirklich der beſte muſikaliſche Dichter den England damals aufweiſen konnte. Daß ihn ſeine Begabung dem Oratorium, nicht der ernſten Oper zuführte, iſt ſchon ein vorläufiger Hinweis auf das Gebiet, welches von der Muſik in England und zu engliſchen Worten beſtellt werden ſollte. In ſeinem Gedichte findet ſich auch Eigenthum von Dryden, Hughes und Pope, namentlich der letzte ſtand ihm treulich zur Seite, weniger mitdichtend als rathgebend; es war die Zeit, wo Pope dem in dürftigen Umſtänden ſich befindenden Freunde ſchrieb, ſo lange er noch einen Shilling habe, bekomme er 6 Pence ab, vielleicht gar 8 Pence.*) Die lebhafte Theilnahme des ganzen Burlingtonkreiſes war auch für Händel ſehr anregend und iſt noch jetzt äußerlich ſichtbar in der richtigen Betonung der engliſchen Worte ſowie in der zarten Rückſichtnahme auf die Versmaaße. Ob ſich über Händel's Aufenthalt in Cannons noch etwas Erhebliches wird entdecken laſſen, dürfte zu bezweifeln ſein. Der Herzogsſitz hat ſchon längſt einem Kornfelde Platz gemacht. Die lebenden Attribute vormaliger Pracht verloren ſich von 1720 an bald wieder, die todten wurden 1747 nach dem Ableben des Beſitzers in öffentlicher Auction ausgehandelt, wobei der Palaſt, welcher 250,000 £. gekoſtet hatte, ſtückweiſe nur 11,000 £. wieder einbrachte. Auf die Forſchungen welche Richard Clark angeſtellt und der Welt in Folio

*) The works of the late Aaron Hill, Esq., in four volumes. London 1753. 8. I, 349.

mitgetheilt hat[9]) — bei denen aber nicht Händel den Mittelpunkt bildet, sondern ein angeblich alter Amboß, auf welchem der Schmiedemeister William Powell zu Cannons ein Lied harmonisch behämmert, Händel solches gehört und das Stück als die fünfte seiner Suiten für Clavier bearbeitet in den Druck gegeben haben soll, bekanntlich schon im Jahre 1720, wobei uns Clark denn, kaum sollte man es für möglich halten, in vollem Ernst aus dem Kirchenbuche mit pfarrherrlicher Beglaubigung nachweist, daß Powell damals noch ein Kind gewesen sein muß, und scharfsinnig weiter schließt, Händel müsse den harmonischen Grobschmied schon vor 1744 gehört haben, nicht etwa weil die bezügliche Composition damals schon vierundzwanzig Jahre gedruckt und in aller Welt bekannt war, sondern weil der Herzog von Chandos im Jahre 1744 gestorben, u. s. w. — können wir uns unmöglich einlassen. Die genaueste Erforschung der Lebensumstände derjenigen Personen, mit denen Händel in Verbindung stand oder gestanden haben kann, bleibt allerdings das einzige Mittel seine Biographie jetzt noch mit wahrhaft neuen Thatsachen zu bereichern, und man läßt sich bei derartigen Berichten gern einige Uebertreibung und Philisterei gefallen; aber die Clark'sche Albernheit übersteigt doch alle Grenzen. In Pope's satyrischer Epistel an Lord Burlington über Timon's Villa, über den ausschweifenden Luxus zu Cannons, finden sich einige Zeilen die man auf Händel beziehen kann:

> Light quirks of music, broken and uneven,
> Make the soul dance upon a jig to heaven.

Daß Pope hier nicht auf Händel, sondern auf des Herzogs Musiker vor und nach Händel anspielen wollen, ist eine unnöthige Annahme von Mainwaring, denn der Satyriker hatte sicherlich gar keine bestimmte Person, sondern nur den übertriebenen unnatürlichen Luxus im allgemeinen im Auge, einen Pomp der sich bei der Musik auch noch darin offenbarte, daß die Anthemaufführungen gleich einem Concerte vorher in den Londoner Zeitungen angezeigt und von der zuströmenden Menge nicht vornehmlich als gottesdienstliche Erbauung, sondern als prächtige unerhörte Ergötzlichkeit betrachtet wurden; der

9) Reminiscences of Handel, his grace the duke of Chandos, Powells the harpers, the harmonious blacksmith, and others. By Richard Clark. London 1836. 20 Seiten in 4el.

unmuſikaliſche Dichter, dem der Unterſchied zwiſchen Jig und Hymnus nicht einleuchten wollte, konnte aber immerhin ſelbſt von Händel's Kirchenmuſik ſagen, ſie laſſe die Seele luſtig zum Himmel hinauf tanzen. Pope's Epiſtel wurde vielfach übel genommen, für ungerecht gehalten und mißverſtanden. Zu den übertriebenen Ausdrücken zählte man auch den über die Muſik, und Händel's Verehrer Aaron Hill hat in einem Briefe an den Dichter den muſikaliſchen Seelentanz in aller Höflichkeit auf das rechte Maaß zurückgeführt. Auch der Pomp der Capelle und der Capellmuſik, ſchreibt Hill, war charakteriſtiſch genug für den Herzog, denn ob die Muſik bauernluſtig oder feierlich (jiggish or solemn) klang, machte bei den Tauſenden, die des Herzogs Pracht anſtaunten, wenig Unterſchied.[10]) Das wird allerdings der Fall geweſen ſein.

Mit ſeinen Sängern, den königlichen Capellmuſikern, führte Händel ein herzliches Muſikantenleben, das für den Augenblick ſo vergnüglich war, als es in [illegible]ge für die Kunſt eine große Bedeutung gewinnen ſollte; denn dieſe Geſangkräfte waren es, welche nach Jahren aus freier Begeiſterung den Verſuch wagten, die Cannons-Oratorien der Oeffentlichkeit vorzuführen. Beſonders die jüngeren Muſiker, die ſich ſo herrlich in die Kunſt eingeführt ſahen, wären für den deutſchen Meiſter durch's Feuer gegangen. Hatte Händel durch die bis 1720 geſetzten kirchlichen und oratoriſchen Compoſitionen in engliſcher Sprache für den erhabenſten Theil ſeines ſpäteren Kunſtſchaffens die Keime gelegt und ſich mit ihnen das Reich erſtürmt, von dem aus er die Tonwelt beherrſchen ſollte, ſo lernte er in Cannons auch noch die Mittel zur Aufführung, zum Theil aus dem Nichts, ſich heranbilden, dem werkthätigen Tonkörper ſeinen Geiſt einhauchen und überhaupt die Aufgabe eines muſikaliſchen Dirigenten auf eine ſo meiſterliche und originelle Weiſe bewältigen, daß fortan niemand gegen ihn aufkommen konnte. Von Cannons aus war er auch ſehr oft in der St. Paulskirche, und am Schluſſe des Gottesdienſtes genügte eine kleine Retirade des Organiſten, um ihn auf die Orgelbank zu locken. Dann gingen ſie wohl gemeinſchaftlich in ein nahes Wirthshaus, dem damals ein Muſikſaal mit

10) The works of the late Aaron Hill I, 198.

muſikaliſchen Inſtrumenten nicht fehlen durfte, und erheiterten ſich nach uraltem Brauch der Muſikanten.

An den letzten Abſchied aus Halle, Ende 1716 oder Anfang '17, knüpfte ſich für Händel bald eine ſehr wehmüthige Erinnerung, denn es war das letzte Mal, daß er ſeine theure Schweſter ſah. Sie ſtarb am 8. Auguſt 1718 nach langem Siechthum. Ich habe auch hierüber die gedruckte Leichenrede und beinahe ein Dutzend Carmina vor mir[11]). Der Prediger wählte den Text nach der Art der Krankheit, denn er ſagt: „GOtt hatte dieſe werthe Frau in der ſchönſten Blüthe ihrer Jahre mit der Schwindſucht nach ſeinem unerforſchlichen Rath heimgeſuchet. Es verſchmachteten nach und nach ihre Gebeine . . . Aber da ihr auch Leib und Seel verſchmachtete, war und blieb doch GOtt Ihres Hertzens Troſt und Ihr Theil. Es erwieß die Seelige Frau Doctorin, daß ein Kind GOttes mehr Freudigkeit in ſeinem Tode, als die Gottloſen im Leben haben. Sie machete durch Ihr Exempel wahr, was Salomon ſaget: Der Gerechte iſt auch in ſeinem Tode getroſt. Woher kommt aber dieſe Freudigkeit, da äuſſerlich keine Freude iſt? Warum grünet die Hoffnung, wenn auch der Leib, als eine Blume, verwelcket? Warum verſchmachtet der Glaube nicht, wenn auch Leib und Seel verſchmachten? Niemand kan uns davon beſſere Nachricht geben, als der nunmehro verſchloſſene Mund der Seeligen Frau Doctorin. Es führete derſelbe im Leben öfters die Worte Hiobs: Ich weiß, daß mein Erlöſer

11) Der Hertzens-Troſt eines am Leibe verſchmachtenden Kindes Gottes, Aus Job. XIX, 25 seqq. Bey anſehnlicher Beerdigung Der Hoch-Edlen, Hoch-Ehr- und Tugendbelobten Frauen, FRAUEN Dorotheen Sophien gebohrnen Händelin, Des Hoch-Edlen Veſten und Hochgelahrten Herren, Herrn Michael Dietrich Michaelſſen, I. V. D. Lieb geweſenen Frau Ehe-Liebſten Am 11. Aug. 1718. In gewöhnlicher Leich-Abdanckung betrachtet, Und auf Begehren zum Druck übergeben Von JO. MICHAELE HEINECCIO, der H. Schrifft D. Königl. Preuſſ. Conſiſtorial-Rath ꝛc. Der Seeligſt Verſtorbenen Frau DOCTORIN Hinterlaſſenen Herrn Wittwer, Liebſten Kindern, Frau Mutter, Herrn Bruder Und übrigen Vornehmen Anverwandten, übergiebt dieſe Leich-Rede Mit Anwünſchung alles göttlichen Troſtes und Beruhigung des Hertzens DERO allerſeits treuer Diener und Fürbitter. HALLE, druckts Johann Grunert, Univerſitäts-Buchdrucker. Fol. Nebſt den Gedichten im Beſitz des Hrn. Dr. Senff zu Calbe a. S.

lebet, und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken." Auch die Gedichte machen erbauliche Anwendungen über dieſen Leibſpruch der Verſtorbenen. Es gewinnt, für mein Gefühl wenigſtens, eine ganz eigene und bewegliche Beziehung, wenn uns bei dem Geſange im Meſſias „Ich weiß daß mein Erlöſer lebt", den Händel einer weiblichen Stimme zutheilte, geſagt wird, daß es die Troſtworte ſeiner ſeligen Schweſter waren. „Solche Erkänntniß nun würckete bei Ihr einen wahren lebendigen Glauben, welcher gantz an JEſu hieng. Sie hatte ja ſonſt viel zeitliche Glückſeligkeit in der Welt erlebet. GOtt hatte ihr einen liebreichen Ehe-Gatten, einen vielfachen Ehe-Seegen, ein gutes Vermögen, viele Freude und Ehre an Ihrem einzigen Herrn Bruder, deſſen gantz beſondere und ausnehmende groſſe Vertues auch gecrönte Häupter und die Gröſſeſten in der Welt zugleich lieben und bewundern, und ſonſt viel Vergnügen gegönnet, doch muſte alles ihrem Erlöſer nachſtehen. Dieſen, dieſen kannte Sie, daß er lebe, und daher ſchloß Sie billig, daß auch an Ihr das Leben JEſu müſte offenbahr werden. Es zeuget hiervon Ihr thätiger Glaube, Ihr eingezogener und ſtiller Wandel, Ihre Liebe zum Gebeth und GOttes Wort, Ihre Kindliche Hochachtung gegen ihre alte Frau Mutter, ihre Gedult und Gelaſſenheit." Michaelſen kaufte das Gut Stichelsdorff, um ſeiner Frau ein recht ruhiges geſundes Leben zu bereiten, und gedachte ſchon in den nächſten Wochen mit ſeiner Familie ganz auf das Land zu ziehen. „Sie hatte ja wohl ein groſſes Vergnügen, da Ihr Herr Ehe-Liebſter ein nah gelegenes Gut käufflich an ſich gebracht, und meinte vielleicht auf dieſem Land-Gut noch manche Zufriedenheit zu finden. Aber ſo bald Sie gleich wohl den Winck Gottes merckte, war Sie willig Ihr altes Stam-Gut, ich meyne die Erde, und in derſelben Ihr finſteres Grab vor dieſes bequehme und luſtige Gut zu erwehlen. Die Frau Mutter kan ja wohl ohne tauſend Thränen nicht daran gedencken, daß Sie in ihrem hohen Alter eine Tochter zu Grabe bringen muß, in dero Armen Sie ohne Zweiffel gedachte ihre Augen zu ſchlieſſen." Die Tochter ſcheint an häuslichen Tugenden ihr rechtes Ebenbild geweſen zu ſein. Wiederholt berühren die treuherzigen Reime, die von Proſa und Thränenwaſſer überfließen, das anſpruchloſe Weſen, den wirthſchaftlichen Sinn, das Streben nach einem friedlichen und geſicherten

weltlichen Besitzthum. So sagt ihr und des Bruders Gespiele und Freund von frühester Kindheit an, der Vetter Diaconus Roth:

Die Güther dieser Welt stehn allen Wettern offen,
Bald dringt der starcke Feind zum Raub und brennen ein.
Bald muß man zweifelhafft auff gute Zinsen hoffen.
So muß man zwischen Furcht und zwischen Hoffnung seyn.
Dieß hat die Seelige bey früher Zeit erfahren,
Indem Sie sich gar bald zur Wirthschafft angewehnt.
Daher Sie auch mit Lust in abgewichnen Jahren
Sich in ein eignes Guth auff dieser Welt gesehnt.
Ihr Wunsch war auch erfüllt, der Kauff-Contract geschehen,
Das Guth Ihr zugetheilt, so kahm des HErren Wort:
Auff! Auff! Du solt nunmehr ein besser Erb-Guth sehen,
Aus diesem offnen Meer kommst Du zum wahren Port.
Ich bin der HErr Dein Guth und will Dein Erbtheil bleiben
. . . . . .
Ich, der ich selbst ein Freund von Jugend auff gewesen,
Kan kaum vor Traurigkeit Sie noch im Sarge sehn,
Viel weniger diese Schrifft vor vielen Thränen lesen,
Da mir von langer Zeit von Ihr viel gutts geschehn.
Vor dieses danck ich noch zuletzt an Ihrem Grabe.

Ein Freund Michaelsen's schildert denselben Gegensatz menschlichen Strebens und göttlicher Schickung mit andern Worten:

Nur ein und dreißig Jahr hat Sie ihr Feld gewesen,
Und manches Thränen-Korn in Schwachheit ausgesät.
Hier hat Sie wenig Brodt von ihrer Saat gegessen,
Ob gleich Ihr Stichelwerck itzt in der Erndte steht.
Kaum hatte Sie daselbst das schöne Feld beschauet,
Und sich zur Erndten-Zeit mit Lust geschickt gemacht,
Der Schnitter seine Flur von Mandeln aufgebauet,
Der Knecht ihren manches Schock mit Wagen eingebracht:
Als Sie sich halb entseelt gleich Blumen niederlegte,
Die bey der Erndten-Zeit sehr grosse Hitze drückt.

Das hier gelegentlich Eingeflochtene enthält alles, was über das Leben von Händel's Schwester bekannt geworden ist. Als der Tod herantrat, war ihr Scheidegruß: Lebt wohl ihr Weinenden und inniglich Geliebten, und Gott behüte euch! — Wegen ihrer Treue und Harmlosigkeit ertrage man das Umständliche dieser Mittheilungen über Personen, für die unsere Theilnahme durch jede solche Einzelheit wachsen muß, weil wir so erst recht zu begreifen vermögen inwiefern sie mit Händel zusammen hingen. Gewöhnliche Menschen waren es

freilich nur, dieſe ſeine Halle'ſchen Verwandte und Freunde; aber zugleich auch waren es diejenigen, welche zuerſt den Genius hegten, ihm die erſten Kränze wanden, ihn zuerſt den Ihrigen nannten, und ſo in Liebe und Stolz und Freude früher als alle Uebrigen ihm eine Huldigung zu Theil werden ließen, die derjenigen, welche ihm nach und nach die ganze Menſchheit darbringen wird, ein treuherziges Beiſpiel iſt. Die Erinnerung an ihn und das Glück, welches er auf der mächtigen Inſel gefunden, blickt überall durch; die Schweſter, ſo drückt ſich einer der Condolenzpoeten aus, ſei nun der Seelen nach in's rechte Engelland gekommen.

Händel muß nach der erhaltenen Trauerkunde den Seinen einen baldigen Beſuch zugeſagt haben. Aber wichtige Verhandlungen, die ſein Verbleiben in London nothwendig machten, ließen ihn dieſes Verſprechen erſt einige Monate ſpäter ausführen. Ein gutes Geſchick hat uns den Brief an ſeinen Schwager erhalten, in welchem er die Verzögerung ſeiner Abreiſe erklärt und der hingeſchiedenen Schweſter gedenkt; in einem Monat hofft er abreiſen und den Verzug durch einen um ſo längeren Beſuch wieder gut machen zu können.

»Monſieur
mon tres Honoré Frere

Ne jugez pas, je Vous ſupplie, de mon envie de Vous voir par le retardement de mon depart, c'eſt a mon grand regret que je me vois arreté icy par des affaires indiſpenſables et d'on, j'oſe dire, ma fortune depend, et les quelles ont traîné plus longtems que je n'avois cru. Si Vous ſcaviez la peine que j'eprouve, de ce que je n'ai pas pu mettre en execution ce que je deſire ſi ardemment Vous auriez de l'indulgence pour moy. mais a la fin j'eſpere d'en venir a bout dans un mois d'icy, et Vous pouvez conter que je ne ferai aucun delay, et que je me mettrai inceſſamment en chemin, Je Vous ſupplie, Mon tres Cher Frere d'en aſſurer la Mama et de mon obeiſſance, et faites moy ſur tout part encore une fois de Vôtre Etat, de celuy de la Mama, et de Vôtre Chere Famille, pour diminuer l'inquietude et l'impatience dans la quelle je me trouve, Vous jugez bien, Mon tres Cher Frere, que je ſervois inconſolable,

li je n'avois pas l'eſperance de me dedommager bientôt de ce delay, en reſtant d'autant plus longtems avec Vous.
Je ſuis etonné de ce que le Marchand à Magdeburg n'a pas encore ſatisfait à la lettre de Change, je Vous prie de la garder ſeulement, et à mon arrivée elle ſera ajuſtée. J'ay recus avis que l'Etain ſera bientôt achemine pour Vos endroits, je ſuis honteux de ce retardement auſſi bien que de ce que je n'ai pas pu m'acquitter plus tôt de ma promeſſe, je Vous ſupplie de l'excuſer et de croire que malgré tous mes effors il m'a eté impoſſible de reuſſir, Vous en conviendrez Vous même lorsque j'aurai l'honneur de Vous le dire de bouche. Vous ne devez pas douter que je ne haterai mon voyage: je languis plus que Vous ne ſcauriez Vous imaginer de Vous voir. Je Vous remercie tres humblement des voeux que Vous m'avez addreſſes à l'occaſion du nouvel' an. Je ſouhaite de mon côté, que le Toutpuiſſant veuille Vous combler et Vôtre Chere Famille de toutes ſortes de Proſperites, et d'addoucir par ſes pretieuſes benedictions la playe ſenſible qu'il luy a plu de Vous faire eſſuyer, et qui m'a frappé egalement. Vous pouvez etre aſſuré que je conſerverai toujours vivement le Souvenir des bontés que Vous avez eues pour feue ma Soeur, et que les ſentimens de ma reconnoiſſance dureront auſſi longtems que mes jours. Ayez la bonté de faire bien mes Complimens à Mr Roth et a tous les bons Amis. Je Vous embraſſe avec toute Votre Chere Famille, et je ſuis avec une paſſion inviolable toute ma vie.

Monſieur
et tres Honoré Frere
Vôtre
treshumble et tresobeiſſant
Serviteur
George Frideric Handel [.]

à Londres
ce 20 de Fevrier
1719.

A Monſieur
Monſieur Michael Dietrich Michaëlſen
Docteur en Droit
à
Halle
en Saxe. [.] [12])

12) Im Beſitz des Hrn. Dr. Senff zu Calbe a. S. Das ſchwarze Siegel iſt auch noch erhalten, aber etwas eingeſunken.

Als gelehrte und ſtudirte Leute ſchrieben die befreundeten Männer nach damaligem Gebrauch ihre Briefe franzöſiſch; nur einmal, bei dem Tode der Mutter, bediente Händel ſich der Mutterſprache. Die Unternehmungen, auf welche er hier hindeutet als auf Dinge von größter Wichtigkeit, von deren Zuſtandekommen ſein Glück abhänge, wir wollen ſagen ſein Schickſal, werden im folgenden Bande die Erzählung weiter führen. Hier ſchließen wir mit der Ankündigung ſeines Beſuches in Halle, was uns zu dem Orte zurückleitet von welchem er ausging und ſo auch äußerlich den Bericht abrundet. Die ganze erſte Hälfte ſeines Lebens iſt hiermit abgethan; an ſich ſchon ein bedeutendes fruchtreiches Künſtlerleben, ſteht ſie bei Händel einer herrlicheren zweiten Hälfte gegenüber nur da als eine von ſehr wenigen Künſtlern ſo normal, von keinem einzigen jemals allſeitiger und tiefer vollzogene Bildungsgeſchichte im Großen, die dadurch noch merkwürdiger und anziehender wird, daß der innere Fortgang mit der äußeren Wanderung durch die muſikaliſchen Culturländer gleichen Schritt hält, und daß die Spuren davon überall noch erhalten oder doch mit einiger Mühe nun faſt vollſtändig wiedergefunden ſind. Händel, der ſpäter dieſe beiden Lebenshälften und ihren Charakter ſehr klar überſah, ſchied ſie von einander und ſetzte einen Denkſtein in das Jahr 1720, indem er ſagte: Man muß lernen was zu lernen iſt, und dann ſeinen eignen Weg gehen.

Berichtigungen.

S. 56 Z. 24: Georg, l. George.
S. 116 Z. 27: 1714, l. 1715.
S. 303 Z. 2: Unverſtändige, l. Unanſtändige.
S. 387 Z. 9: Mainwaring ſagt »one of which was for Queen Anne, and performed at St. James's«, macht aber den unrichtigen Zuſatz »but afterwards loſt«. Memoirs p. 155.
S. 449: Der Anmerkung *) fehlen die „—".

G. F. Händel.

Von

Friedrich Chrysander.

Zweiter Band.

1911. 33

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1860.

Das Recht der Uebersetzung bleibt vorbehalten.

Vorwort.

Die seit dem Erscheinen des ersten Bandes begonnene Ausgabe von Händel's Werken hat längere Zeit meine unausgesetzte Thätigkeit in Anspruch genommen und ist eine der Hauptursachen gewesen, daß dieser zweite Band so spät nachfolgt. Ein anderes Hemmniß lag in der Arbeit selber. Wenn irgend ein Theil des Händel'schen Lebens zusammenhangslos, verwirrt und unbefriedigend aussah, so war es der hier beschriebene mittlere Abschnitt, welcher in den bisherigen Berichten nichts zu enthalten schien, wodurch das Anziehende einer aufstrebenden Jugend oder die großartige ruhige Thätigkeit des reifen Alters ersetzt werden könnte. Und doch ist derselbe für das Gesammtverständniß Händel's von größerer Bedeutung, als der erste und der letzte; ja man darf behaupten, daß selbst eine höchst einsichtige Schilderung der Lehr- und Wanderjahre von 1700—1720, sowie der großen Oratorienzeit von 1740—1759 uns noch über den Haupttheil der Entwicklung dieses Künstlerlebens im Unklaren lassen und zu der Wurzel vieler schweren Irrthümer über Händel's Kunst nicht gelangen würde. Es galt daher, die hier vielfach entstellten und verhüllten Züge in Händel's Bilde aus den allerersten Quellen wieder zu erkennen, neben dem musikalischen also auch das englische Schriftthum der damaligen Zeit im weitesten Umfange zu untersuchen: eine Arbeit, die Mühe und Zeit erforderte, aber auch lohnend gewesen ist. Die Ergebnisse derselben lege ich hiermit der Oeffentlichkeit vor, hoffend daß meine deutschen Leser unbefangen und weitherzig genug sein werden, um Neues aufzunehmen, selbst wenn es mancher bisher gehegten Ansicht über Händel's Kunst widersprechen sollte.

Die zwanzig Jahre 1720—40 sind in dem dritten Buche, welches diesen Band füllt, vollständig beschrieben, mit Ausnahme des letzten Abschnittes oder der Jahre 1737—40: denn hier bricht endlich die oratorische Thätigkeit so gewaltig durch und ist als der Anfang eines ganz neuen Wirkens selbst in allgemein geschichtlicher Hinsicht so sehr in die Bewegung der folgenden Jahre verflochten, daß sie nur in dem vierten oder letzten Buche ihre richtige Darstellung finden kann. Ein dritter Band wird das vierte Buch enthalten und damit dieses Werk beschließen.

Etwaige Berichtigungen oder Zusätze zu den beiden ersten Büchern werde ich im Schlußbande mittheilen, und dort auch dasjenige berücksichtigen, was Dr. Eckstein in Halle und Alexander W. Thayer in Boston mir freundlichst mitgetheilt haben. Wir müssen um so mehr bestrebt sein, in diesem Gebiete alles genau und sicher zu erkennen, weil von denen, welche die nächste Ursache und die kräftigste Anregung hatten, Händel's Leben und Kunst zu beschreiben, nichts zu hoffen ist. Einen neuen Beweis davon liefert das Machwerk »A sketch of the life of Handel etc. by G. A. Macfarren, London 1859«, verfaßt und „mit einer besonderen Besprechung der im Krystallpalast zur Gedächtnißfeier Händel's aufzuführenden Werke" versehen, lediglich um bei dem genannten musikalischen Feste verhandelt zu werden. Wissenschaftliche oder überhaupt nur edle und künstlerische Zwecke mußten einem Schriftsteller fern liegen, dem die Werke Händel's noch immer so unbekannt sind, daß er mehrere derselben verwechselt oder unter verkehrten Titeln anführt, und der sein Buch aus der Biographie von Schölcher flüchtig zusammen schrieb, zum Danke dafür aber diesen trefflichen, von reiner Liebe zu Händel beseelten Mann auf alle Weise herunter zu setzen bemüht ist. Angesichts eines solchen Treibens mußte mir die wohlwollende Aufnahme, welcher sich der Anfang meines Werkes über Händel bei meinen Landsleuten zu erfreuen hatte, doppelt ermuthigend sein.

Am 1. October 1860.

Chr.

Inhalt.

Drittes Buch.

Zwanzig Jahre bei der italienischen Oper in London. 1720–1740.

Seite 1–491.

	Seite
Einleitung	3– 14
1. Goldne Zeiten. Geſchichte der Akademie. 1720–28	15–189
2. Engliſche Bettler-Opern und Balladen-Singſpiele. 1728	190–218
3. Zweite italieniſche Reiſe. Neue Opernakademie. 1728–33 . . .	219–258
4. Die erſten öffentlichen Oratorien in London und Dxford. 1731–34.	259–321
5. Zwei italieniſche Operntheater. 1733–37	322–410
6. Cäcilienoden. Begräbnißanthem für Königin Caroline. 1736–39.	411–445
7. Die letzten Opern. 1737–40	446–462
Beilagen I–V	463–481

Drittes Buch.

Zwanzig Jahre bei der italieniſchen Oper in London.

1720—1740.

Einleitung.

Mit dem Jahre 1720 trat Händel in den entscheidenden Abschnitt seines Lebens. Obwohl er dort blieb, wo er schon seit Jahren eingebürgert war, in London, führte ihn seine plötzlich veränderte Stellung doch auf einen ganz neuen Grund und Boden. Die Art, seine Kräfte zu bethätigen und auf die Oeffentlichkeit zu wirken, wurde jetzt eine andere, als damals, wo er in den Palästen der Musikmäcene ein beliebter Gast war. Er selbst wurde ein anderer, soweit dies bei einer bruchlosen Entwicklung möglich ist. Wer konnte ahnen, daß dieser Mann, der sich zu den Personen, den Sitten und Lebensweisen der Zeit immer so friedlich zu stellen wußte, an der Spitze der musikalischen Bewegung in England so ungefüge und hartnäckig sein würde! Wer sah voraus, daß der Musiker sich auch als ein Mann bewähren würde, zu einer Zeit wo man längst daran gewöhnt war, mit der Dahingabe an künstlerische Thätigkeit sich nothwendig eine Einbuße männlicher Stärke verbunden zu denken! Wie konnte man daher erwarten, daß eine Erscheinung, die seit Milton's Tagen nicht wieder erlebt war, sich eben in dem Theile der Kunst, der bei allem Reize doch allgemein für geistig geringhaltig angesehen wurde, und noch dazu in einem jener um Geld und Gut von auswärts herüber gekommenen Musikanten wiederholen sollte! Und wer unter den Bewunderern seiner bisherigen Werke konnte für möglich halten, daß er im Kampfe mit der Afterkunst und dem falschen Geschmacke kühn bis zu jenem Aeußersten vordringen würde, wodurch es für gewöhnliche Augen eine zeitlang ungewiß blieb, ob er von einer früher erreichten Höhe herabsinke, oder zu einer neuen sich erhebe! Fünfunddreißig

Jahre alt, im vollen Mannesalter, ergriff er das Steuerruder, nachdem er so manchen bindenden Verpflichtungen aus dem Wege gegangen war und zu einer festen Wirksamkeit eher Abneigung als Verlangen gezeigt hatte; aber jetzt, einmal eingetreten, harrte er aus in allen Mühen und Wechselfällen, mit der eisernen Hand des Schicksals den Gang der Kunst bestimmend. Er selber war ihr Schicksal. Anfangs ein Gleicher unter Gleichen und der Jüngste unter den Meistern, überragte er sie bald als der Einzige, den der Verfall der Institute nicht mit hinabzog, sondern stets größer emporwachsen sah. Bei allen diesen Schritten war das Auge der Nation, ja des ganzen künstlerischen Europa auf ihn gerichtet: und das eben ist das Entscheidende in der Wendung von 1720 an, daß Händel nunmehr eine öffentliche Persönlichkeit wurde als Gegenstand öffentlicher Aufmerksamkeit und als mitthätige Kraft in einem großen Ganzen, deren Werke ein- und umbildend in die Massen dringen.

In dieser Wirkung auf die Masse oder auf das Volksthum können wir ein Verhältniß allgemeinerer Art wahrnehmen. Das Händel persönlich Betreffende, das Beliebtwerden, das Sichbahnbrechen seiner Werke muß zwar schon an sich unsere Theilnahme in hohem Grade in Anspruch nehmen, da es sich um die unsterblichen Erzeugnisse einer so bedeutenden Persönlichkeit handelt, und da die Hindernisse so stark, so unüberwindlich schienen: allein das Künstlerische ist in diesem Abschnitt, in diesem ganzen dritten Buche, bei weitem nicht in einem solchen Maaße die Hauptsache, wie wir es in der letzten Periode finden werden, noch das Biographische, die Bildung seines Selbst, so überwiegend hervortretend, wie in dem Zeitraume, welchen der erste Band beschrieb. Hingegen ist es Händel's Verhältniß zu der Oeffentlichkeit, welches uns hier vorzüglich beschäftigt, die Thatsache nämlich, daß sich in diesen zwanzig Jahren durch ihn erst eine wirkliche musikalische Oeffentlichkeit in England bildete.

Um 1720 waren lediglich die höchsten Stände von wahrer Musikliebe erfüllt. Hätte man auch nur entfernt auf die Betheiligung des wohlhabenden Bürgerstandes rechnen können, so wäre die Entstehung der Akademie in einer Form, die nur den ganz Reichen und Prunksüchtigen genehm sein konnte, eine reine Unmöglichkeit ge-

weſen in demſelben England, welches für Einrichtungen, die eine große, allgemeine Betheiligung zulaſſen, ſo viel Geſchick beſitzt. Aber dieſer muſikliebende und muſikübende Bürgerſtand im ſpäteren Sinne war damals noch nicht vorhanden; ihn hervorzurufen, war eben das, was Händel unter unbeſchreiblichen Mühen, unter Anfechtungen und Enttäuſchungen aller Art in dieſen zwanzig Jahren zu Stande brachte. Von Purcell und Blow war zwar früher ſchon ein bedeutender Anlauf dazu genommen, aber ohne durchſchlagenden Erfolg, obwohl es ihnen als Eingebornen um ſo viel leichter hätte werden müſſen; und die Wenigen, welche ihre muſikaliſche Bildung noch aus jener Zeit herleiteten, hielten ſich ſchon deßhalb anfangs von den neuen Beſtrebungen fern, weil dieſe ſich um einen Mittelpunkt gruppirten, den ſie zu verachten gewöhnt waren, nämlich um die Oper. Es währte lange, bis ſich dieſe alten Leute in Händel zurechtfinden und ihn als den eigentlichen Vollender alles deſſen, was ſie bei Purcell, Blow und andern nationalen Tonſetzern als groß und ſchön bewunderten, erkennen lernten.

Bei weitem die überwiegende Mehrzahl der gebildeteren Mittelklaſſen und faſt alle wohlhabenden Landbeſitzer waren ſchon aus politiſchen Gründen dem muſikaliſchen Treiben abhold. Doch dies eben iſt der beſte Beweis ihrer unmuſikaliſchen Natur, denn ſie hätten die Tonkunſt nicht ſo in ihrem Weſen verkennen können, wenn ſie ihnen auch nur im geringſten etwas werth geweſen wäre. Sie widerſetzten ſich ihr, weil ſie vom Auslande kam und von der auswärts gebornen Herrſcherfamilie und dem Hofadel gepflegt wurde; ſie lehnten ſich auf gegen dieſe neumodiſche Sittenverfeinerung, gegen dieſen koſtſpieligen Luxus der am Mark des Landes zehre; ſie weiſſagten den Untergang der britiſchen Nationalität, und proteſtirten ohne Aufhören: geht mit euren feinen Lebensweiſen und laßt uns Briten wie wir ſind, frei und rauh! Dieſe waren am ſchwerſten umzuſtimmen, da ihre, in dem ſtarken engliſchen Nationalgefühle wurzelnden Vorurtheile unausrottbar und ihre Ohren unverbeſſerlich ſchienen. Sie bildeten in ihrer großen Zahl und patriotiſchen Färbung das eigentliche Publikum aus dem Bürgerſtande.

Die geringen künſtleriſchen Bedürfniſſe dieſes großen Haufens ſchienen eine geraume Zeit vollauf befriedigt durch die Muſik, welche

vor und neben Händel da war, und durch das englische Theater. Letzteres namentlich glaubte die Geschmacksleitung der Landsleute erbrechtlich zu besitzen. Aber dieses Theater, aus dem ein Shakespeare hervorgegangen war, hatte längst seine höhere Bedeutung eingebüßt und aus der Elisabetheischen Zeit fast nichts bewahrt, als die Abhängigkeit von einzelnen Lords, zu denen sich die Schauspieler denn auch jetzt in ihrer geringen Bildung und niedrigen Gemeinheit völlig bedientenmäßig verhielten. Ohne Schule, ohne ästhetische Bildung, ohne Charakter und ohne edle Zwecke, nach Volksgunst hin und her fahrend, mußte auch das nationale Schauspiel bald genug in die italienisch-französische Strömung einlenken. Es griff nun den Theil des romanischen Theaters auf, der eben Mode war, nämlich die italienischen Farcen. Die Nöthigung dazu war sehr dringlich, denn die Haupturheber dieser Farcen, die italienischen Komödianten in Paris, errichteten ein Theater in London und nahmen ihren englischen Brüdern das Brod. Farcenhaft war damals alles, selbst die Tragödie, und Harlequin war in der ganzen Zeit der bewegende Mittelpunkt des recitirenden Schauspiels: hiervon überzeugt sich jeder, der die sogenannten Tragödien jener Tage, oder auch nur Fielding's Satire „Tom Thumb der Große" gelesen hat. Ueber die englische Farcenbude wurde eine weite Decke gebreitet; auch alle Musiker, die bei der neuen Akademie keinen würdigen Platz fanden, konnten mit unterkriechen: und das eifrige und lärmende, wenn auch selten einige Zusammenwirken dieser Heerschaaren erzeugte jene grotesken musikalisch-theatralischen Ungeheuer, die von Zeit zu Zeit die Luft erschütterten und einen allgemeinen Zulauf hatten. Die Engländer, welche sich dieser Form mit großem Geschick bemeisterten, machten bald aus der Noth eine Tugend. Wie wir schon früher bemerkten, war die englische Dichtung dieses Zeitraumes, soweit sie noch einen kunstmäßigen Charakter trug, durchaus unmusikalischer Natur, dazu dem Hofe wie den Massen des Volkes und Adels gleichgültig, in sich selbst aber nicht schöpferisch stark genug, um in der mattherzigen Zeit gelassen auszuharren. Sie entschädigte sich, so gut es ging, durch Witz, und rächte sich durch Satiren. Als nun endlich die großen Dichter und Satiriker, denen die Organe zum Verkehr mit der Oeffentlichkeit fehlten, sich der hohlen Farcen bemächtigten,

bekamen dieſe einen Gehalt, vor dem Hof und Regierung erſchraken und die Tonkunſt zeitweilig verſtummte. Die Darſteller ſolcher Satiren, die Herren von Drury-Lane und Lincoln's-Inn-Fields, wurden dadurch mitunter wieder mächtig, obwohl um nichts beſſer.

Unmittelbarer, als von dieſen engliſchen Gegenwirkungen, wurde Händel zunächſt berührt von der dramatiſchen Muſik ſeiner italieniſchen Zeitgenoſſen, die zum Theil neben ſeiner eignen in demſelben Hauſe zur Aufführung kam. Hier entſpann ſich auch der Kampf zuerſt; auf dieſem Felde erfocht er ſeine erſten Siege und erlangte zuerſt einen europäiſchen Ruf und Einfluß, eben damals als das Wirken des Aleſſandro Scarlatti zu Ende ging. Mit den Tonwerken dieſes großen Mannes ſtanden die Händel'ſchen in einem naturgemäßen friedlichen Zuſammenhange; aber zu denen des Bononcini verhielten ſie ſich in geiſtiger, und zu denen der neu-neapolitaniſchen Schule in geiſtiger und formeller Hinſicht gegenſätzlich. Die Verwicklungen, welche daraus hervorgehen mußten, waren namentlich deßhalb ſo bedeutſam, weil dieſe Componiſten ſich einer allgemeinen Popularität erfreuten, ihre Niederlage daher zugleich die Vernichtung einer verkehrten und ſchwächlichen Zeitrichtung bedeutete.

Dies waren die Mächte, die Händel zu beſtreiten hatte, und die ihn zu beſtreiten und von der Höhe, welcher er zuſtrebte, wieder herab zu ziehen ſuchten. Ihnen allen mußte er wachſam und gerüſtet gegenüber ſtehen. Oft ſtifteten ſie Schutz- und Trutzbündniſſe, in welchen ſich das Unverträglichſte verband, ſobald es gegen Ihn ging. Man focht auch mit wechſelndem Glücke und brachte den Starken oft der Verzweiflung nahe, ſo daß er mitunter ſich in ein tiefes Nachſinnen verlor über die Wege der Vorſehung, zu der er doch ſonſt in ſeinem unerſchütterlichen religiöſen Gefühle ſo ſicher aufblickte, und deren Gerechtigkeit ſich endlich auch an ihm in der ſehr elenden, geiſtig und ſittlich ſtumpfen Zeit herrlich bewähren ſollte. Die Erlebniſſe eines ſolchen Kampfes ſind alſo wohl werth verzeichnet zu werden, wie denn auch deren Erzählung manche Seite dieſes Buches füllen, ja ſich eigentlich durch das Ganze hinziehen wird. Und ſo liegt es in der Sache ſelbſt, nicht aber in meinem Belieben, daß faſt alles, was aus dieſer zwanzigjährigen Periode zu berichten iſt, einen ſo ſtreitfertigen Charakter trägt. Auch iſt es nicht durch Händel als

Menſchen hervorgerufen, denn er wandelte ſorglos und unbefangen mit allen Uebrigen auf derſelben großen Heerſtraße, Niemand bedrängend; und nicht ſein menſchlicher, ſondern ſein künſtleriſcher Charakter iſt es, auf den dieſe ganze Bewegung als letzte Urſache zurückgeht.

Im Völkerleben war es eine Zeit des Friedens, namentlich für England. Die Aufſtände zu Gunſten des Prätendenten waren niedergeſchlagen, und die zu einer letzten allgemeinen Erhebung ſich langſam ſammelnden Kräfte kamen erſt nach dieſer Periode zum Ausbruch. Die Verbindungen mit dem Feſtlande waren nie ſoweit gelockert, daß es nicht gelungen wäre ſie mit diplomatiſchen Fäden wieder zuſammen zu knüpfen. Die Diplomatie ſtand in der Blüthe. Große Fragen tauchten kaum auf, und wenn ſie auch vorhanden waren, konnten ſie doch nirgends mit ungeſchwächter Kraft zur Geltung kommen. Es giebt wohl wenige Zeitabſchnitte in der neuern Geſchichte, in denen männlicher Freimuth ſo wenig gegolten hat, in Wahrheit aber auch ſo ſelten vorhanden war, wie in dieſen Jahren, welche Händel als Mann und Friedrich den Großen als Jüngling um die Exiſtenz kämpfen und auch ſchon einige Helden der ſpäteren deutſchen Literatur heranwachſen ſahen. Die innere Verwaltung der Länder wurde überall nach einem Phantom eingerichtet, welches man Kron- und Hausintereſſe der Fürſten nannte. War dieſes leicht bewerkſtelligt in Deutſchland und Spanien, wo die Verhältniſſe längſt erſtarrt, oder in Frankreich, wo ſie gründlich centraliſirt waren, ſo ſchien doch die Volksvertretung Englands unüberwindliche Schwierigkeiten darzubieten. Aber es gab verſchlagene Köpfe, welche dieſe nach Pariſer Vorbildern zu beſeitigen ſuchten. Es war Sir Robert Walpole, der im Vertrauen auf den geſunkenen Männerwerth das rechte Mittel fand und ſich dadurch zum allmächtigen erſten Miniſter machte. Er ſprach es aus, und bewies es leider nur zu ſehr in einer mehr als zwanzigjährigen Regierung, daß jeder Menſch ſeinen Preis habe, oder deutlicher, daß er im Parlamente, wie auch in der Preſſe, die Mehrzahl der Stimmen für die Regierung zuſammen kaufen könne. Wie haltlos aber die beſſeren Kräfte einem ſo ſchändlichen Verfahren gegenüber ſtanden, bewieſen die am beſten, welche mitunter aus der Oppoſition in die Regierung gelangten und dann ſchließlich zu der Ueberzeugung kamen, daß ſich ohne Beſtechung nicht

regieren laſſe. Die engliſche Freiheit hatte damals eine harte Probe zu beſtehen, denn die offenen Rechtsverletzungen der Stuarts waren nicht viel gefährlicher, als dieſe liſtige Verpeſtung der Parlamentsmitglieder zu einer Zeit allgemeiner Charakterloſigkeit und trägen Friedensliebe, wodurch die natürlichen Organe der Landesvertretung langſam abſterben mußten. Zur Beſtechung, und noch mehr zur Befriedigung der Genußſucht, war aber Geld erforderlich: und auf die Kunſt Geld zu machen war denn auch die eigentliche Weisheit der Staatsmänner gerichtet. Walpole vor allen war es, der, wie der gute König Georg I. einmal zu ſeiner Schwiegertochter im Vertrauen ſagte, aus Steinen Gold machen konnte. Wie ſehr, wie krankhaft und unnatürlich ſich Alles um das goldne Kalb drehete und wie weit franzöſiſcher Einfluß ſchon zur Herrſchaft gelangt war, ſehen wir, beſſer als aus allgemeinen Schilderungen, an einem einzelnen Falle, der uns zugleich geradeswegs auf unſern Gegenſtand hinleiten wird.

Es beſtand in London neben der „Bank von England" noch ein großer Actienverein, die Südſeegeſellſchaft, von dem früheren Kanzler Lord Orford angeblich zur Hebung des öffentlichen Kredits und zur Tilgung der Staatsſchuld, im Grunde aber aus Eigennutz und aus der eitlen Abſicht, ſich als großen Finanzkünſtler zu zeigen, im Jahre 1711 geſtiftet unter der glänzenden Vorſpiegelung eines Monopolhandels mit dem ſpaniſchen Amerika. Obwohl ſich dieſe Ausſicht bald als ein Trugbild erwies, fand „Lord Orford's Brut" unter einem ſo glücksjägeriſchen Geſchlechte dennoch Hülfsmittel genug, um ſich in blühendem Wohlſtande zu erhalten. Aber die Neigung zum Schwindel, welche dieſer Verein ſchon mit zur Welt brachte, blieb ihm ſtets eigen. Nun wurde von den damaligen Finanzkünſtlern ſtets der Zweck verfolgt, die ſchwebende Staatsſchuld ganz abzutragen. Auch Georg's Miniſter ſteckten ſich dieſes Ziel finanzieller Weisheit, und zur Erreichung deſſelben bot ſich ihnen die ſtrebſame Südſeegeſellſchaft an. Für die unkündbaren Annuitäten (Grundſtücke), die nach engliſchem Herkommen auf 99 Jahre abgelaſſen werden, und damals der Regierung jährlich etwa £ 800,000 einbrachten, bot die Geſellſchaft als feſten Kaufpreis die anſcheinend ungeheure Summe von £ 7,500,000 — alſo das neunfache des früheren Betrages. Obwohl dieſe Mehreinnahme die öffentlichen

Laſten allerdings vermindern helfen konnte, hätte man doch vor einem Verfahren zurückſchrecken ſollen, welches der Regierung den Anſchein gab, als ob ſie Ausverkauf halten wollte. Die betreffenden Grundſtücke waren gewiß einer größeren Verwerthung fähig. Die Gefahr lag alſo nicht in dem Hinaufgehen der Preiſe, ſondern darin, daß bei der Regierung eine Quelle der jährlichen Einnahme endlich, wenn auch erſt nach 99 Jahren, verſiegen mußte, und noch viel mehr darin, daß die Verwaltung aus ihrer erhabenen Stellung, die Nation geſetzlich zu überwachen und zu ſchützen, herabſtieg zu einer gewinnſüchtigen Bevormundung, daß ſie den Schwindel, der bisher auf unſchädlicheren Privatwegen verlief, zum Syſtem erhob, was endlich allen wahren Gemeingeiſt erſticken und das für geſunde Thätigkeit ſo vorzüglich organiſirte engliſche Volk in einen Haufen fauler und hochfahrender Schwelger verwandeln mußte. Aber Niemand ſchien ein rechtes Auge zu haben für die Größe der Gefahr, noch für die Nichtigkeit des zu erreichenden Zieles; Niemand machte ſich klar, daß dies im finanziellen genau daſſelbe war, was Graf Stanhope, der Miniſter des Auswärtigen, auf ſtändiſchem Gebiete erſtrebte durch plötzliche Vermehrung des Adels, um ihn ſodann für immer von dem Bürgerſtande — aus dem zu entſtehen und in ſeinen überflüſſigen Gliedern wieder hinein zu gleiten ſein größter Vorzug iſt — kaſtenmäßig abzuſchließen, und daß ſolche Maaßnahmen die Grundfeſten der engliſchen Freiheit erſchüttern mußten. In beiden Häuſern ging das Geſetz durch, welches den Plan guthieß, denn Alle lebten der, durch die Erfahrung längſt widerlegten Ueberzeugung, daß ein Staat mit Schuldenlaſt nicht beſtehen könne, und Viele mochten ihre Argloſigkeit ſo weit treiben, im Ernſt zu glauben, die Miniſter würden mit dem Ueberſchuſſe redlich die Staatsſchuld abtragen; Lord Gowper's treffender Ausſpruch im Oberhauſe, der Plan der Südſeegeſellſchaft werde ſich dem trojaniſchen Roſſe ähnlich erweiſen, in dem anfänglichen Beifallsjubel wie in dem verwüſtenden Ausgange, wurde als Scherz aufgenommen. Ohne das, was eben damals in Paris vorging, wäre die Südſeegeſellſchaft allerdings nicht ſo bald geſetzlich zum Schwindeln ermächtigt worden. Ein irländiſcher Abenteurer, John Law, errichtete in Paris eine Bank. Als ihn das Glück leichtſinnig begünſtigte, erklärte er Paris für die erſte Stadt der erſten

Nation der Welt, und fügte dem erſten Plane einen zweiten von unabſehbarer Ausdehnung hinzu. Law verkündigte eine indiſche oder Miſſiſſippi-Geſellſchaft, welche das Monopol alles Handels im Stromgebiete des Miſſiſſippi haben ſollte. Der Zulauf, die Verwirrung, der Golddurſt war unbeſchreiblich; die Actien erreichten das zwanzigfache des urſprünglichen Werthes. Law war der größte Mann Europa's. Niemand bis zum Herzog-Regenten von Frankreich hinauf fand Beachtung, der nicht vor ihm kroch und ihm auf den Wink gehorchte. „Ich ſah ihn an den Hof kommen", erzählt Voltaire, „und Herzöge, Marſchälle und Biſchöfe bildeten ſein demüthiges Gefolge". Auch viele Engländer gaben ſich dazu her, einem unwürdigen Landsmanne in Paris den Hof zu machen. Der Herzog von Chandos hatte im September 1719 ſchon £ 300,000 gewonnen; ſein Agent, der Jude Moſes Hart, nicht viel weniger. Im December '19, als die Londoner Südſee im beſten Gange war, erreichte der Pariſer Schwindel ſeinen Siedepunkt und kochte über, wobei ſich die verheißenen Goldberge zur Verzweiflung vieler Tauſenden nach und nach in Dampf auflöſten. Und daſſelbe wiederholte ſich bei der Südſeegeſellſchaft in London, nur um ſo viel ſpäter als damals der langſamere Verkehr mit dem Feſtlande bedingte, mit denſelben Beſtechungen der Miniſter, Maitreſſen und Höflinge. Man nannte ſie auch die kleine Miſſiſſippi-Geſellſchaft. Alle Parteien, Stände und Geſchlechter miſchten und drängten ſich im Börſengange. Am vorlauteſten waren die Damen. Mehrere der gedruckten Südſeeballaden ſind angeblich auch „von einer Dame" gemacht, und die neue volksthümliche Melodie, in welcher das Ereigniß beſungen wurde, wie ſich im Jahre 1720 ganz London nach dem Südſeewaſſer einſchiffte um goldne Fröſche zu fiſchen, trieb ſich ſpäter noch viele Jahre als Südſeeballade herum. Dieſe eine Leidenſchaft nach Geld verſchlang auf den Augenblick alle andern, wurde aber auch wieder die Mutter aller übrigen; die Südſeenatur iſt in den Londoner Thorheiten der folgenden Jahre garnicht zu verkennen. Als die Pariſer Seifenblaſe platzte, irrte „der große Law" flüchtig umher, im übrigen blieb dort alles beim Alten. Aber in London — und darin zeigt ſich einmal wieder der Unterſchied franzöſiſcher und engliſcher Natur — bewirkte das Unglück eine heilſame Ernüchterung, der ein ſtrenges Gericht, obwohl keine rechte

Selbsterkenntniß folgte. Es gab in dem ganzen Taumel nur einen wahrhaft glücklichen und klugen Spieler, der sich mit einem zehnfachen Gewinne rechtzeitig zurückzog ohne Haß auf sich zu laden, da er das Südseegesetz weder vorgeschlagen noch empfohlen hatte, überhaupt damals nicht im Amte war, nämlich Sir Robert Walpole: und dieser trat jetzt, vom allgemeinen Vertrauen berufen, zwischen Thron und Revolution, und wußte mit seinem unvergleichlichen finanziellen Talente und großen Scharfblicke die Verhältnisse schnell zu ordnen. Er hatte bei seinen Maaßregeln nicht das Gute, sondern nur das Zweckdienliche im Auge; einem Geschlechte, welches nicht gebessert, welches nur beruhigt sein wollte, durfte er alles bieten. Diese rettende That legte den Grundstein zu seiner Macht, die er dann zwanzig Jahre lang durch Mittel aller Art zu erhalten wußte.

Es war natürlich, daß die Gluth des Südseeschwindels in diesem Sumpfe, wo alles sittliche Gefühl für das Verhältniß von Lohn und Arbeit erstickt schien, noch eine zahllose Menge ähnlicher Geschöpfe ausbrütete. Im Juni '20, als die Tollheit dem Siedepunkt nahe war, entstanden in einer Woche „über sechzig neue Schwindel"![1]) Die Pläne der zum Spott erdachten Vereine waren nicht abgeschmackter und abenteuerlicher, als der ernstlich gemeinten. Fast alle entstanden ohne Recht und Billigung. Auch der Kronprinz, der damals beständig mit dem König haderte, erschnappte £ 40,000 als Vorsteher der ebenfalls unrechtmäßigen Walliser Kupfergesellschaft, und war so erpicht auf diese neue Art von Goldfischerei, daß er nicht eher davon abließ, bis seine Gesellschaft mit gerichtlicher Verfolgung bedroht wurde. Der Herzog von Chandos und sein Agent Moses standen natürlich von Anfang an im dichtesten Haufen.

Einer dieser Vereine nun, einer der frühesten und ohne Frage der beste von allen, war unsere Akademie für italienische Opernmusik; und obwohl eine solche Anstalt ihrer Natur nach sich bald dem Kreise des Börsenschwindels entziehen mußte, war doch schon durch diesen Ursprung ihre nachherige Entwicklung wesentlich vorgezeichnet.

1) »above 60 new Bubbles«. Aplebee's Original Weekly Journal v. 11. Juni '20. Das Wort bubble, Wasserblase, bekam erst durch die Südsee eine verächtliche Nebenbedeutung.

Dies führt uns denn zugleich auf den Punkt, der bei einer richtigen Unterſuchung aller Verhältniſſe der damaligen Zeit, der politiſchen, geſellſchaftlichen, religiöſen und künſtleriſchen, immer wieder ſichtbar werden wird: auf die überragende Bedeutung der muſikaliſchen Kunſt und ihre prangende Geſundheit in dieſer Zeit krankhafter Unnatur, auf ihre reißend ſchnelle Entwicklung in dem verſumpfenden Stillſtande aller übrigen Kräfte, mit einem Worte, auf die Tonkunſt als die Bildungsſtätte guter, dauernder, idealer Schöpfungen in einer unläugbar ſchlechten und unproductiven Zeit. Nicht zum erſten Male war es, daß die Muſik ſich zu einer ſolchen wahrhaft geſchichtlichen Bedeutung aufſchwang. Wiederholt ſchon hatte in ihr das Geſunde und echt Künſtleriſche eine gedeihliche Zufluchtsſtätte gefunden, namentlich in der zweiten Hälfte des 16. und in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Aber ſtets verhielt ſie ſich mehr ſchützend, als kräftig eingreifend, da ſie nur die Kirche und die Kunſtgenoſſen, nicht aber eine urtheilende Zuhörerſchaft, ein wirkliches Publikum, zu berückſichtigen hatte. Hingegen jetzt in Händel's Zeit, und am meiſten durch ihn ſelbſt, tritt dieſe Kunſt frei vor alle Welt hin, zweierlei erſtrebend: innere Vollendung für ſich ſelbſt, und die Heranbildung der Oeffentlichkeit für das Verſtändniß der Kunſtwerke. So erleben wir das bis dahin für unmöglich gehaltene, daß dieſe Kunſt auf Jahrzehende die Grundkraft, der Träger der geſchichtlichen Entwicklung wird; daß ſie das Schlechte der Zeit nach und nach ausſcheidet, die beſſeren Kräfte aller Art ſammelt, fortleitet und läutert, bis ſie mit neuer Stärke in andere Gebiete überſtrömen konnten; daß ſie den Halt bildet, dem das Schwankende ſich unbewußt zuneigte; das Gebiet, in welchem die ureigenſten, heftigſten Triebe der Zeit zur Geſtaltung gelangten, in der denn auch jeder, willig oder widerſtrebend, ſein eigen Fleiſch und Blut erkannte; daß ſie die bedeutendſten Kunſtwerke und in den Künſtlern zugleich die bedeutendſten Charaktere der Zeit hervorbringt, obſchon ſie in geſellſchaftlicher Schätzung ſo tief ſtand: und daß ſie daher, und ſie allein, es iſt, von deren Höhenpunkt aus auf dieſen bisher ſtets unterſchätzten und ſo eigenthümlich verwickelten Abſchnitt der neuern Geſchichte das rechte Licht fällt.

Schwierigkeiten beſonderer Art müſſen es geweſen ſein, welche

sich der Erkenntniß dieses Verhältnisses bis auf den heutigen Tag entgegen stellten; denn man vermißt in den betreffenden Geschichtswerken selbst die leiseste Hindeutung darauf. Und doch müßte in der hier beschriebenen Periode, wo die Tonkunst am mächtigsten auf die Zeit einwirkte und wo ohne ihr Dazwischentreten alles so wüst und unbefriedigend bleibt, das Verlangen nach ihrer Beihülfe auch am meisten empfunden werden. Wer an ihrer Hand diesen Abschnitt durchwandert ist, diese bewegten Jahre, in denen jeder strebende Geist sich unnatürlich gebunden und fieberhaft erregt fühlte, diese Zeit voll geistigen Ringens wie voll sinnlicher Begehrlichkeit, in der das Laster sich offen auslebte, Wissenschaft und Kunst zeitweilig so tief sanken als sie überhaupt nur sinken können, und schließlich dennoch unerwartet Großes heranreifte: der erkennt sie nicht wieder in dem Bilde, welches in den Geschichtsbüchern steht. Lord Mahon möchte sie sogar als innerlich ruhig, friedvoll und abgeglättet erscheinen lassen, denn er bemerkt zur Einleitung in die Jahre 1720—40: „Die zwanzig Jahre der Verwaltung Walpole's, zu ihrer hohen Ehre sei es gesagt, bieten der Geschichte verhältnißmäßig wenige Ereignisse dar. Ich werde deßhalb von diesen Jahren viel weniger zu sagen haben, als von den lärmvollen Perioden vor und nach ihnen; doch möge der Leser darum nicht glauben, daß der Fluß meiner Erzählung sich geändert habe, weil er auf glattem Boden schneller dahin eilt.“[2]) Aber auch einsichtigere Schilderungen, auch die Prunkreden gegen den Hofhalt der George im Style Thackeray's, oder die farbenreichen Charakterbilder, mit Macaulay's Pinsel gemalt, sind wenig geeignet jene versöhnende Wahrheit hervortreten zu lassen, welche jede Zeit in ihrer eignen Tiefe birgt und ohne deren Darlegung die Geschichtschreibung ihr Amt nur sehr ungenügend verwaltet.

2) Geschichte England's vom Utrechter bis zum Versailler Frieden. II, 35 der deutschen Ausgabe.

I.

Goldne Zeiten. Geſchichte der Akademie.

1720—1728.

Es iſt nicht beſtimmt zu ſagen, bei welcher Gelegenheit der Gedanke einer Opernakademie zuerſt auftauchte. Aber die Vermuthung liegt nahe, daß wir den Urſprung dieſes Planes in eine der glänzenden muſikaliſchen Geſellſchaften verlegen müſſen, welche der Herzog von Chandos der vornehmen Welt Londons in Albemarlestreet mit verſchwenderiſcher Pracht bereitete. Wer mußte nicht wünſchen, es möge ein Weg gefunden werden, Genüſſe dieſer Art möglichſt ſtetig zu wiederholen, um ſo mehr, da London in muſikaliſchen Einrichtungen gegen andere große Städte ſo auffallend zurückſtand! Paris hatte ſeine Akademie, Wien ſeine Hofopern, ja faſt jeder kleine Fürſt auf dem Feſtlande konnte ſich ein Vergnügen bereiten, welches in London noch immer hauptſächlich vom Zufalle und von der Liberalität eines Einzelnen abhing.

Beſtimmteres war über die Zeit zu ermitteln, in welcher der Plan zur Reife gedieh. Er wurde im Winter 1718—19 berathen, alſo gleichzeitig mit dem Südſeeplane, gelangte aber, weil ohne Parlament zu erledigen, früher zum Abſchluß. Schon im Februar '19 bezeichnete Händel in dem Briefe an ſeinen Schwager (B. I S. 493) die Sache als erledigt; denn „die wichtigen Angelegenheiten", die ihn „ſo lange in Anſpruch genommen" und von denen er in froheſter Erwartung „ſein Glück abhängig" glaubte, waren nichts anderes, als die Vorberathungen und Maaßnahmen zur Errichtung der Opernakademie, deren muſikaliſcher Theil mithin von Anfang an weſentlich

in Händel's Hand lag. Und schon am 21. desselben Monats bringt eine Londoner Zeitung die Nachricht: Herr Händel, ein berühmter Meister der Musik, sei im Auftrage Sr. Majestät über See gegangen, um für die Oper im Haymarket-Theater eine Anzahl der besten Sänger Europa's zusammen zu suchen.[1]) Wie viele und welche Orte er zu diesem Zwecke bereiste, läßt sich nicht nachweisen. Wir wissen nur, daß er in Dresden und in Düsseldorf war; und da er hier so ziemlich seinen Bedarf fand, wird er wohl nicht weiter herumgereist sein, sondern theils am Hofe zu Hannover, theils bei den Seinen in Halle einen ruhigen Sommer zugebracht haben.

In Düsseldorf gewann er den Benedetto Baldassarri, Kammersänger des Pfalzgrafen. In Dresden fand er im Herbst 1719 fast alle Berühmtheiten der italienischen Sängerwelt mit Lotti als Componisten versammelt zur Vermählungsfeier des Churprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha. Diese Kräfte waren indeß für den nächsten Winter nicht zu erlangen. Der Churfürst hatte die Sänger nach Dresden geladen wahrscheinlich mit der Andeutung, daß sie nach beendigten Festlichkeiten noch eine zeitlang in seinen Diensten bleiben sollten; und so wurde mit allen denen, auf welche Händel sein Auge gerichtet hatte, am ersten October '19 ein neuer einjähriger Contract abgeschlossen. Daß Händel eben damals in Dresden war, also den berühmten September-Festlichkeiten beiwohnte, geht aus einem Briefe des sächsischen Generalfeldmarschalls Grafen Flemming an Händel's Schülerin Fräulein von Schulenburg hervor.[2]) Seine Lage war eine

1) »Mr. Hendel, a famous Master of Musick, is gone beyond sea, by order of his Majesty, to collect a company of the choicest singers in Europe, for the Opera in the Hay-Market«. Applebee's Original Weekly Journal v. 21. Febr. '19. Händel's Brief, der die Abreise als spätestens in Monatsfrist bevorstehend angiebt, ist am 19ten geschrieben, die Zeitungsnachricht, nach welcher er schon abgereist war, spätestens am 21sten. Die Schwierigkeit hebt sich, wenn wir annehmen (was ohnehin vorausgesetzt werden muß), daß Händel seinen Brief nach dem deutschen oder neuen Kalender datirte, ihn folglich am 8. Februar schrieb, und daß mithin seine Abreise acht bis vierzehn Tage später stattfand.

2) »A Mademoiselle de Schulenburg.

Dresden, le 6e Octbr. 1719.

Mademoiselle!

Je vous envoye cy joint l'Operette de Vienne dont j'ay eu l'honneur de vous parler. Je n'ay pas pu avoir encore les Operas d'icy, car on est si

etwas peinliche und erforderte die größte Vorsicht und Zurückhaltung, um nicht den Argwohn des sächsischen Hofes zu erregen, noch die Sänger, welche nach den englischen Guineen lüstern waren, zum Treubruch zu ermuntern. Alles was er thun konnte, war, die Damen Durastanti und Salvai, die Kastraten Senesino und Berselli und den uns schon bekannten Bassisten Boschi vom ersten October '21 an für die Akademie zu engagiren. Daß die Italiener sich nach ihrer edlen Weise gegen die deutschen Musiker in Dresden ungezogen benahmen, besonders Senesino gegen den Kapellmeister Heinichen, und daß der König-Churfürst deßhalb schon im Februar '20 seinen ganzen italienischen Parnaß fortjagte, hatte auf die Londoner Akademie weiter keinen Einfluß; denn obwohl die Italiener in Dresden Skandal anfingen, um deste eher nach London zu kommen, war die Akademie doch rücksichtsvoll und verständig genug, sie nicht vor der contractlich bedingten Zeit zuzulassen, ausgenommen Signora Durastanti, welche ihnen für den Augenblick besonders erwünscht kam. Der Graf Flemming, ein mächtiger Mann an August's Hofe mit vielen Aemtern und Titeln, vermochte natürlich nicht zu begreifen, wie ein Musiker so sonderbar sein könne, sich aus seinen Einladungen nichts zu machen. Aber Händel war weder ein eitler Allmannsfreund, noch ein dünkelhafter Virtuose, der sich durch berechnete Zurückhaltung wichtiger zu machen sucht; er war ein einfacher Mann, der seinen Geschäften nachging, im Privatleben sich aber die Freiheit nahm, Niemand zu behelligen und sich von Niemand behelligen zu lassen.

---

rare avec, qu'on n'en laisse pas même les roles aux chanteurs et chanteuses, dont ceux cy enragent. J'ay souhaitté de parler à Mr. Handel, et lui ay voulu faire quelques honnetetes a votre egard, mais il n'y a pas eu moyen; je me suis servi de votre nom pour le fair venir chèz moy, mais tantot il n'estoit pas au logis tantot il étoit malade, il est un peu fol a ce qu'il me semble, ce que cependant il ne devroit pas être a mon egard, vu que je suis musicien c. a. d. par inclination, et que je fait gloire d'être un des plus fideles serviteurs de vous, Mademoiselle, qui êtes la plus aimable de ses ecolieres; j'ay voulu vous dire tout cecy pour qu'a votre tour vous puissez donner des leçons a votre maitre. J'ay l'honneur d'être etc.

S. „Georg Friedrich Händel in Dresden" von M. Fürstenau, in dem Dresdner Journal v. 16. Febr. 1860.

Uebrigens beſuchte er Keinen, der ihn nicht auf gleich und gleich wieder beſuchte (Dienſtangelegenheiten ausgenommen); und was den engliſchen Grafen und Herzögen nicht mehr unerträglich war, mußte der ſächſiſche Generalfeldmarſchall ſich ſchon gefallen laſſen. Der Stolz, welcher in einem ſolchen Benehmen lag, beleidigte nicht, da er ſich weſentlich als ablehnende Zurückhaltung offenbarte; nur die Damen der Hausconcerte haben es dem Muſiker lange nachgetragen, daß er auf keine Weiſe für die Leitung ihrer Salonmuſik zu gewinnen war.

Händel, „welcher vor Sr. Königl. Majeſtät und Sr. Hoheit dem Königl. Prinzen ſich hören laſſen", auf dem Clavier nämlich, erhielt hundert Dukaten. Die Verordnung iſt aus dem Februar 1720[3]), woraus indeß nicht hervorgeht, daß Händel damals noch in Dresden war, ſondern nur, daß man eine früher gereichte „Ergetzlichkeit" nachträglich für die Berechnung notirte, oder auch, daß die hundert Dukaten durch Vermittlung des ſächſiſchen Geſandten erſt jetzt an Händel gelangten. Händel ſcheint alſo glücklicher geweſen zu ſein, als Bach, der ein Jahr vorher an demſelben Hofe über den franzöſiſchen Clavierſpieler Marchand einen denkwürdigen Sieg erfocht, dem aber eine ähnliche Belohnung durch die Schurkerei eines Hofbeamten entgangen ſein ſoll. Es wäre intereſſant, wenn über das Spiel beider Männer noch eine Bemerkung vom Grafen Flemming oder von einem andern Schöngeiſt an Auguſt's Hofe aufgefunden werden könnte. Forkel erzählt, daß Bach den Wunſch hegte, Händel perſönlich kennen zu lernen und deßhalb eine Reiſe nach Halle unternahm, aber dort eintraf, als dieſer bereits abgereiſt war.[4])

---

3) M. Fürſtenau in dem angeführten und mir gütigſt mitgetheilten Aufſatze „Händel in Dresden".

4) Forkel, Ueber Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke. Kap. VIII: „Beim erſten Beſuch [Händel's in Halle], etwa im Jahr 1719, war Bach noch in Köthen, nur 4 kleine Meilen von Halle entfernt. Er erfuhr Händel's Ankunft ſogleich, und ſäumte keinen Augenblick, ihm unverzüglich ſeinen Beſuch abzuſtatten; aber gerade am Tage ſeiner Ankunft reiſte Händel wieder von Halle ab." Ich theile Forkel's Worte mit, weil ſie für Bach's Reiſe nach Halle die einzige Quelle ſind. Nun wiſſen wir, daß Händel vom März bis zum October oder November, alſo wenigſtens acht Monate in Deutſchland und einen guten Theil davon bei den Seinen in Halle war, denen er einen längeren Beſuch verſprochen hatte. Forkel denkt an eine

Das muß im Spätherbſt '19 geweſen ſein. Der König ging Mitte November von Herrenhauſen nach London zurück, Händel wahrſcheinlich ſchon etwas früher. Ich nehme dies an, weil die Opernakademie bereits anfangs November ſich conſtituirte und wiederholt Berathungen hielt. Die Vorſtellungen begannen erſt am 2. April 1720. In die Zwiſchenzeit, alſo in die Wintermonate 1719—20, verlege ich die Entſtehung und erſte Aufführung von Acis und Galatea, ſowie die Compoſition der Oper Rhadamiſt.

Es ſollte die Aufgabe der neuen Akademie ſein, ſo ziemlich alles zu vereinigen, was im Fache der Bühnenmuſik geleiſtet oder noch zu leiſten war, und dieſes in denkbar höchſter Vollkommenheit den engliſchen Muſikliebhabern vorzuführen. Engſter Anſchluß an die italieniſche Oper war damit von ſelbſt geboten, weil dieſe damals vor der franzöſiſchen, deutſchen und engliſchen einen großen Vorſprung gewonnen hatte und wirklich die einzige war, in der ſich die „Summe muſikaliſcher Reize" vereinigt vorfand. Es geht ſchon aus dem Urſprunge der Akademie hervor, daß eine Erneuerung der früheren engliſchen Opernverſuche ihr gänzlich fern liegen mußte, daß ſie alſo

vorübergehende Durchreiſe von wenigen Tagen; er muß alſo einen ungenügenden Bericht empfangen und dieſen, wie auch ſchon ſeine Worte zeigen, ſich nach ſeiner eignen Vorſtellung weiter ausgemalt haben. Denn hätte Bach bei ſo eifrigem und abſichtlichem Aufſuchen dieſes erſte mal Händel wirklich verfehlt, ſo würde er ſeine Zurückkunft erfragt und erfahren und daraufhin die Reiſe wiederholt haben. Daß ſolches aber nicht geſchah, lehrt uns das Stillſchweigen einer Erzählung, die auch bei der unvollkommenſten Mittheilung Bach's wiederholte vergebliche Reiſen nach Halle nicht vergeſſen haben würde, da zu ſeinen Gunſten nichts beſſeres zu berichten war. Es iſt Bach hier ergangen, wie ſo vielen Andern in ähnlicher Lage. Er wird gelegentlich nach Halle gekommen ſein, um dortige Bekannte und auch den anweſenden Händel zu begrüßen, letzteren aber nicht mehr angetroffen haben, ohne für den Augenblick Gewicht darauf zu legen, noch ſich um ein weiteres Zuſammentreffen zu bemühen, dann aber ſpäter, als ihre beiderſeitige Bedeutung und damit das Verlangen nach perſönlicher Bekanntſchaft bei Bach größer wurde, ſein Bedauern ausgedrückt haben, daß er Händel früher einmal vergebens in Halle aufſuchte. Ich habe längſt gewußt, was man von Forkel's derartigen (und überhaupt von ſeinen hiſtoriſchen) Mittheilungen zu halten hat. Aber diejenigen, welche ſeine Worte zu einer Verläumdung Händel's benutzt haben, müſſen anderer Anſicht geweſen ſein: mit welchem Rechte, was die Thatſache anlangt, möge man aus dieſer Beleuchtung ihres Gewährsmannes abnehmen.

nicht das für England werden konnte, was die Pariser Academie royal de musique, von der sie den Namen entlehnte, für Frankreich war. Wäre bei der Entstehung ein nationaler Gedanke auch nur entfernt einmal aufgetaucht, so würde man in der spätern Rathlosigkeit gewiß darauf zurückgekommen sein, und dieses Institut hätte dann eine andere Geschichte. Aber auch den einsichtigsten Freunden der Akademie lag ein solcher Gedanke gänzlich fern. Der Kreis, welcher die italienische Oper umschloß, wurde nicht überschritten, sondern durch Hinausweisung des Komischen noch enger gezogen. Im Uebrigen sollte keine Ausschließlichkeit irgendwelcher Art herrschen, wie eine solche überhaupt nicht im englischen Charakter liegt. Kein Volk versteht es, wie das englische, auf alles was vom Auslande bezogen wird, die wahren Handelsgrundsätze anzuwenden, selbst auf die Kunst. Wie die Producte aller fünf Welttheile, werden auch die Erzeugnisse der Kunst herbei geholt und bezahlt, aber auch rücksichtslos wieder verworfen, sobald sie sich als schlecht, oder — was hier oft dasselbe ist — als unwirksam erweisen.

Auch die Musikakademie trägt diesen Charakter, obwohl ihre Einrichtung vieles darbietet, was auf schwächliche Abhängigkeit vom Auslande deutet. Ihre Entstehung war, wie wir S. 12 sahen, wesentlich bedingt durch einen französischen Schwindel. Eben um 1720 war es wieder Frankreich, welches allen Nationen als die große Sonne der Bildung vorleuchtete, deren Lichtwellen von Paris aus die Völker überfluteten. Nur die französische Hofoper selbst war kein Vorbild für die neue Londoner, und konnte es damals auch nicht sein, wo sie selber in Bewunderung und Nachahmung der italienischen sich verloren hatte, wo Lully vergessen und Rameau noch nicht aufgetreten war. In dieser Hinsicht blickte man einzig nach Italien, dessen musikalische Uebermacht, seit lange gestärkt und durch das Mißlingen nationaler Gegenwirkungen noch mehr gekräftigt, damals fast überall fühlbar wurde: und das Vorbild für die innere Einrichtung der Akademie war eine deutsche Stadt, in welcher die italienische Oper im höchsten Glanze strahlte, nämlich Wien. Was sich abweichend gestaltete, bedingten englischer Charakter und englische Verhältnisse.

Die Wiener Stücke waren wirkliche Hofopern, die Londoner nur dem Namen nach. Was in Wien einen Theil des Hofstaates

eines abſoluten Monarchen bildete, wurde in London der Betheiligung Aller, oder doch aller Reichen, dargeboten.

In Wien war alle Kritik in Träumerei und hinſchmelzende Bewunderung aufgegangen. In London, wo mitunter eine ähnliche Stimmung herrſchend werden wollte, gab es doch immer noch muſikaliſche Whigs und Tories genug, deren Zänkereien die geſunde Vernunft wach erhielten und endlich wieder zu Ehren brachten. Wien war daher das Eldorado aller jener weichgeſchaffenen Italiener, denen durch Scarlatti's Genie das eigne Vaterland zu eng wurde, der Bononcini, Arioſti, Caldara und vieler andern. Hier componirten ſie allerunterthänigſt, und lebten mit den Muſen. Keine Stürme brauſten hier, nur linde Lüfte umſäuſelten ihren Parnaß. Es iſt bezeichnend genug, daß Händel niemals nach dieſer ſo reich mit Geld beſtreuten Friedensſtätte lüſtern war, obwohl ſeine Wanderungen ihn mehrfach in ihre Nähe führten. Aber wie erſchraken dieſe weichen Italiener, als ſie, angelockt durch noch mehr Gold, von Wien in das engliſche Klima verſetzt wurden, wo eine deutſche Eiche damals ſchon feſte Wurzeln geſchlagen hatte!

Die ſceniſche Ausſtattung der muſikaliſchen Schauſpiele ſollte auch in London durchaus vorzüglich ſein; doch wurde eben nicht für nöthig gehalten, den verſchwenderiſchen Pomp der Wiener Geburtstagsopern nachzuahmen, der in ſeiner Art nicht zu überbieten war, und überhaupt kaum je wieder erreicht, geſchweige denn überboten iſt. Es machte ſich aber unter den gegebenen Umſtänden von ſelbſt, daß die Londoner Opern das, was ihnen im Prunkhaften abging, im Muſikaliſchen vollauf wieder einholten.

An Sängern und Spielern ſollte das beſte zuſammen gebracht werden, was vorhanden war, und da ein italieniſcher Sänger unter allen Umſtänden für Geld zu haben iſt, trug der britiſche Geldſack über den öſtreichiſchen bald einen vollſtändigen Sieg davon.

Ganz unzweideutig wählte man endlich auch noch die muſikaliſchen Leiter der Akademie nach dem Vorbilde der Wiener Hofkapelle. Den Herren Fux, Caldara und Conti entſprachen die Herren Bononcini, Attilio und Händel, und zufällig ſtanden an beiden Orten zwei Italiener gegen einen Deutſchen.

In ſo engem Anſchluſſe an das Glänzendſte, was im Fache der

italienischen Bühnenmusik dastand, glaubte man denn eine Einrichtung von langer Dauer hergestellt zu haben. War aber diese Erneuerung italienischer Musik wirklich das, was die Stifter der Akademie als wünschenswerth erstrebten, und sahen sie ihr musikalisches Ideal in derselben so sehr erfüllt, daß nur an directe Einbürgerung gedacht wurde, so vergriffen sie sich doch gänzlich in der Wahl der Mittel. Eine so ruhige, allseitig geduldete Stellung, wie die italienische Oper nun schon seit hundert Jahren in London einnimmt, konnte ihr damals bei ihrer ersten Einbürgerung nicht eingeräumt werden. Diejenigen, welche sie begünstigten, dachten geringschätzig von der Kunst ihrer Landsleute und waren daher bestrebt, der italienischen Musik ein weiteres Gebiet abzustecken, als die Engländer bei ihren unverkennbaren, wenn auch damals verkannten, musikalischen Verdiensten zulassen konnten. Wie schon vorhin bemerkt, verbanden sich die außer Thätigkeit gesetzten Musiker mit den englischen Schauspielern, den geschworenen Feinden der Oper und mehr oder weniger aller vom Festlande eindringenden Bühnenkunst; und diese vereinte, mehr auf nationale Sympathien und Rohheiten, als auf wahres Verdienst sich stützende Menge bildete einen gefährlichen, tobsüchtigen Feindeshaufen, der die Akademie bald neidisch bald schadenfroh umschwärmte, und der im Bunde mit Zwistigkeiten und Parteiungen aller Art die Bewunderer der neu-italienischen Tonkunst kaum zu einem ruhigen Genusse kommen ließ.

Auch wenn die lärmende äußere Umgebung zu beseitigen gewesen wäre, würde der Kriegsstoff, den die Akademie in sich selbst trug, ihr nur eine kurze Dauer gewährt haben. Die Meinungsverschiedenheiten der Unternehmer waren zwar durch ein Machtwort des Hofes zu erledigen, und die Eifersüchteleien der Sänger hätten durch eine gemessenere Haltung der Zuhörer in Schranken gehalten werden können — obwohl solches niemals geschah, sondern vielmehr jeder sein bestes that, die Verhetzung der Parteien auf's äußerste zu treiben —: aber keine Macht der Welt war im Stande, das Verhältniß der drei Londoner Musikdirecteren dem der drei Wiener ähnlich zu gestalten. Sehen wir dort das Gelehrte in Fux, das Schöne in Caldara und das Bizarre und Komische in Conti einander ergänzen und ein gelassenes Zusammengehen ermöglichen: so haben wir hier den Bonon-

cini, der mit dem Anſpruche nach London kam, Alles ſein zu wollen, — unſern Händel, der dadurch, daß er war, Alles in Allem war, — und den Attilio Arioſti, der keineswegs ablehnte Einer der drei Erſten zu ſein, und den Stuhl einnahm ſo oft die beiden Mitkonſul ſich darum ſtritten. Wie viel Menſchliches ſich auch dabei eingemiſcht haben mag, im Ganzen waltete Nothwendigkeit, da es lediglich der Widerſtreit guter und ſchlechter Muſik war, welcher die Bewegung hervorrief. Die Wirkung war daher auch überwiegend eine innerliche und unbewußte, der ſich niemand entziehen konnte, und vor der alle, die zu rathen und zu helfen hatten, rathlos daſtanden. Wurden nun freilich die Hoffnungen derjenigen zu Schanden, welche in der Akademie friedlich muſikaliſch ihre Tage zu verträumen gedachten, und war das lärmende Gewühl den ruhiger geſinnten Kunſtkennern höchlichſt zuwider: ſo erlangten doch die acht Jahre der Akademie eine ſolche Bedeutung für die Kunſt und bewirkten einen ſo reißenden Fortſchritt, daß die glänzenden funfzig Jahre der Wiener Oper von 1700 bis 1750 fruchtlos dagegen erſcheinen. Der Schwerpunkt war hier ſtets im Muſikaliſchen gelegen — entgegen der Wiener und ſonſtigen italieniſchen Oper, die durch den Pomp der Ausſtattung, durch maſſenhafte Beſetzung, durch abglättende Verflachung und Verweichlichung in das Sinnlich-Wohlgefällige oder Gehaltlos-Allgemeine abſchweifte; und andererſeits entgegen der franzöſiſchen Muſiktragödie, die, ſich abmühend dem einfach dramatiſchen Schritte des geſprochenen Schauſpieles zu folgen und den Hörer durch überwuchernden Tanz muſikaliſch zu entſchädigen, überall in dem Sinnlich-Leidenſchaftlichen befangen blieb. Daneben beſaß London in ſeiner kritiſchen Oeffentlichkeit ein Bildungsmittel, deſſen ſich andere Bühnen nicht rühmen konnten, ausgenommen etwa die damals ſchon ſehr verfallenen Stadttheater in Hamburg und Italien.

Nicht ſoll damit geſagt werden, daß die Londoner Akademie das Beſte der italieniſchen und franzöſiſchen Oper in wahrer Vereinigung darſtelle, das dort keimartig Angedeutete zu voller Reife entfalte. Dies war das Werk Gluck's und im höheren Maaße Mozart's. Die eigenthümlichen Verdienſte dieſer Tonkünſtler Händel zuzuſchreiben, wäre zwar dadurch, daß ſich ſchon in ſeinen Opern viele Scenen finden, die auch in dramatiſcher Hinſicht vollendet ſchön geſtaltet ſind,

zu entschuldigen, aber nicht zu rechtfertigen. Deßhalb sagte ich verhin, die Händel'sche Oper sei in ihrer Besonderheit hervorgetreten entgegen der italienischen und französischen. Sie giebt sich als eine dritte Macht mit besonderen Eigenthümlichkeiten. Das italienische und französische Element läßt sie ungeeinigt neben sich fortbestehen; doch befindet sie sich wesentlich auf italienischem Boden, auf welchen die ältere deutsche oder Keiser'sche Oper mit einer gewissen Nothwendigkeit hinleitete. Auf diesem Grunde bezeichnet sie nun den nächsten Schritt, den unscheinbarsten und eigenthümlichsten, nämlich den Uebergang aus einer dramatisch noch unvollkommenen Oper zu der an sich vollkommenen dramatischen Concertmusik. Es war ein Schritt mehr seitwärts als vorwärts, jedenfalls aber ein unumgänglicher. Denn diese Bildung, welche aus der gemischten Oper Scarlatti's erwuchs, war wesentlich eine Läuterung und demgemäße innere Durchbildung der Form. Aeußerlich bezeichnet sie die Scheidung der Oper in ernste und komische, die früher nie strenge auseinander, von Scarlatti sogar mit Vorliebe zusammen gehalten wurden; und sie selber ist nur ernste Oper, insofern also nur ein Theil des früheren Ganzen. Man muß diesen Uebergang zur Opera seria als einen musikalischen Rückzug nach einer dramatischen Niederlage ansehen. Der große Fortschritt bestand aber darin, daß die Tonkunst durch diese Oper zu der Reife der oratorischen Schöpfung heranwuchs; worüber unten im 7. Kapitel mehr zu sagen ist.

Eine Art ernster Oper mit heiterem Ausgange war lange vor der Entstehung der Londoner Akademie in Uebung, besonders auch in Wien, und alle italienischen Opern Händel's aus der Zeit vor 1720 gehören dahin. Aber nirgends entschied sich der Geschmack so sehr dafür, wie in England, und die getrennte Entwicklung der ernsten und komischen Oper ging dann schon in den nächsten Jahren allgemein vor sich. Die Neigung der englischen Musikfreunde eben für eine solche Oper ist erklärlich. England hatte weder, wie Italien, die Oper geschaffen, noch, wie Frankreich, sie im Dramatischen wesentlich umgestaltet, noch, wie Deutschland, sich an der Production derselben bedeutend oder nachhaltig betheiligt: man hatte sie wie eine fertige Erscheinung im Auslande kennen gelernt, genossen und bewundert, und sodann Veranstaltung getroffen dasselbe Vergnügen

ſich dauernd im eignen Lande zu bereiten. Dieſes Vergnügen, als ein rein muſikaliſches, hing lediglich von der Güte der Compoſition und von dem momentanen Vortrage ab; daher ſehen wir, daß in London auf Compoſition und Geſangskunſt ein Gewicht gelegt wurde, wie bei keinem andern Theater. Auch Italien, welches doch bald dieſe ſelben Gegenſtände, Compoſition und Geſang, bis zur Ausartung übertreiben ſollte, iſt nie dahin gelangt, ſich auf den Standpunkt dramatiſcher Concertmuſik zurückzuziehen, von welchem aus — was jede unbefangene Unterſuchung beſtätigen wird — kein Fortſchritt zu einer beſſeren Form der Oper möglich war. Die dramatiſchen Beſtrebungen wirkten bei den Italienern ſelbſt in der Entartung immer noch fort.

Man muß geſtehen, daß die muſikaliſchen Kräfte der Akademie in dieſer Hinſicht geſchickt genug gewählt waren. Auch Bononcini und Arioſti waren in Folge ihrer weichlichen Natur nicht ſehr weder für die Dramatik noch für die Komik ihrer Landsleute geſchaffen; und Händel, ſo auffallend dies bei ſeiner Kraftnatur auch ſcheinen mag, war recht eigentlich der Vertreter dieſer Richtung und zugleich derjenige, dem ſie für ſein ganzes Kunſtſchaffen ſo überaus gewinnreich wurde. In ihm erſcheint die Stärke und die Bedeutung dieſer Richtung, in ſeinen Rivalen die Schwäche derſelben. Um aber den Unterſchied wahrzunehmen zwiſchen dem wirklichen Italien und dem italieniſchen London, muß man auf Scarlatti's Opern einen Blick werfen. Der ſprudelnde Reichthum der Melodien, die Fülle der Formen, dramatiſch angelegt und meiſtens von kleinem Umfange, die treffende Charakteriſtik und der natürliche Fluß aller ſeiner Tonbildungen ſcheinen doch nicht das geweſen zu ſein, was man, bei aller Bewunderung des geprieſenen ſeltenen Mannes, ſo ſchlechthin nachahmen wollte. Seine theilweis unübertreffliche Komik mußte man ſchon wegen der Beſchränkung auf die Opera seria gänzlich preisgeben, eine Seite alſo, ohne welche Scarlatti aufhört er ſelbſt zu ſein, und die auch noch in ſeinen ſpäteſten Opern jugendfriſch erſcheint, ganz wie bei Keiſer. Trotzdem hätten Scarlatti's Opern ſich auch in England noch mehr verbreiten müſſen, als ſchon geſchehen war, da ſie an echt muſikaliſcher und geiſtreicher Compoſition wirklich alles Vorhandene oder von Italienern zu Leiſtende weit überragten,

wäre nicht Händel dagewesen, um Scarlatti's Platz in einer Weise auszufüllen, daß dessen Werke in Gefahr geriethen vergessen zu werden. Scarlatti wurde von keinem seiner hingebendsten Schüler so studirt und nachgebildet, wie von Händel, der doch nur besuchsweise bei ihm gewesen war, aber auch von keinem in seinen mangelhaften Gestaltungen so durchschaut und verbessert. Letzteres betraf die wesentlich musikalischen Punkte, das Pathetische, den vollen Ausdruck tiefer Gemüthsbewegung, das rein Leidenschaftliche und Große, sowie die freiere und reichere Gestaltung des instrumentalen Satzes: Dinge also, die der Akademie von entscheidender Bedeutung sein und Scarlatti's Schöpfungen, wie gesagt, im Großen und Ganzen überflüssig machen mußten. Händel's einschlägliche Tonsätze — ich sage nicht, seine Opern überhaupt — verhalten sich denn auch zu denen von Scarlatti, wie die in rechter Jahreszeit vollgediehenen Früchte zu den frühreifen und nicht völlig ausgewachsenen. Die Vergleichung wird erleichtert durch eine Formverwandtschaft, die sich ohne directe Nachahmung oft bis auf das Einzelnste und Kleinste erstreckt. Schwerlich dürften in dem ganzen Gebiete der Operncomposition zwei Tonsetzer zu finden sein, die bei vollster Selbständigkeit einander so nahe stehen, wie Scarlatti und Händel; und man muß hier, wenn man unparteilich verfahren will, unserm Händel den Preis, seinem großen Vorgänger aber vielfach die Originalität zusprechen. Ueberhaupt, je mehr man Händel's Werke mit denen seiner Vorgänger und älteren Zeitgenossen vergleicht, desto fester setzt sich die Ueberzeugung, daß er bei der entschiedensten künstlerischen Ueberlegenheit doch niemals originalitätssüchtig war, sondern daß er sich bescheid an die vorhandenen Formen anzuknüpfen, um sie, je nach ihrem Bedürfnisse, der Idee des Schönen entsprechender zu gestalten. Was er zu sagen hatte, hat er alles in den Tonformen sagen können, die schon durch Andere vor und neben ihm in Uebung gebracht waren. Mehr die innere Durchbildung zum Charakteristischen, zum Schönen und geistig Freien, als die äußere Vermehrung des Tonmaterials, kennzeichnet sein Schaffen; lediglich auf diesem inneren Wege ist er der große Vermehrer der Tonmittel geworden. Auf solche Weise erreichte er denn, daß seine schönsten Gesänge in ihrer Art alles Vorhandene übertrafen, ohne der Möglichkeit Raum zu lassen je selbst wieder übertroffen zu werden.

Eine derartige Vervollkommnung des Tonſatzes, hier zunächſt im dramatiſchen Sologeſange, kam damals jedem unerwartet und war nach dem gewöhnlich langſamen Gange der Entwicklung auch keineswegs ſo unmittelbar nach Scarlatti und neben Bononcini wahrſcheinlich. Es iſt aber die Eigenthümlichkeit jeder That des Genies, blitzſchnell in die Erſcheinung zu treten, ſobald die nöthigen Vorbedingungen dazu gegeben ſind. Und dieſe Vorbedingungen waren vorhanden.

Daß Händel als Ausländer mit ſolchem Erfolge in das Gebiet der italieniſchen Oper eindrang, vermehrte die Ueberraſchung und von gewiſſer Seite her auch das Widerſtreben gegen ſeine That. Dieſe acht Jahre der italieniſchen Oper von 1720—28 waren im eigentlichen Sinne ſeine, nicht bloß für London, ſondern für Europa; aber man brachte alles Erdenkliche vor, um ſeine Verdienſte zu verkleinern, und ließ nur gelten was endlich die allgemeine Stimme anzuerkennen zwang. Der Tadel ſeiner Zeitgenoſſen dient uns jetzt faſt nur noch, die befangene Bewunderung einer geringeren Art von Kunſt, als die ſeine war, zu veranſchaulichen; aber was ſie loben, wird jede erneuerte Unterſuchung als vortrefflich erkennen laſſen. Dieſe Art rückſichtsloſer Kritik muß Händel keineswegs unleidlich geweſen ſein, denn wir bemerken niemals, daß er in bekannter Weiſe darauf einzuwirken ſuchte. Wirklich erhob er keinen andern Anſpruch als den, daß das Beſte ſeiner Kunſt durchdringe; und wahrhaft unwillig wurde er erſt, als ſich alle ſchlechten Beſtrebungen der Zeit vereinigten, ſolches unmöglich zu machen. Doch das geſchah erſt in einer ſpäteren Periode. Die hier beſchriebenen Jahre bewährten ſich auch dadurch als „goldne Zeiten", daß ſie für Händel ſiegreich, heiter und ehrenvoll endigten.

Bevor wir uns der Beſprechung der einzelnen Werke zuwenden, ſei noch ein Wort im Allgemeinen geſagt über jene wichtige muſikaliſche Macht, die während der Aufführung am ſtärkſten empfunden, ſpäter aber auch am ſchnellſten vergeſſen wird, und dann ihrer Natur nach am ſchwerſten zu beſchreiben iſt; nämlich über die Sänger.

Wir haben es hier ausſchließlich mit den Italienern oder italieniſch gewordenen Deutſchen und Engländern zu thun. Für die Germanen ſoll kein Vorwurf darin liegen; es müßte denn ein Vorwurf

ſein, eine Kunſt, die man zu Hauſe nicht beſaß, den Fremden abgelernt zu haben. Unter der wahren Kunſt des Geſanges, als fortbildende Schule betrachtet, kann nur die italieniſche verſtanden werden. Zum Glück iſt bei der Geſangskunſt die Einheit wichtiger als die Mannigfaltigkeit, da ihre Grundlage, die richtige Tonbildung, gleich der Tugend auf einer einzigen geraden Straße zwiſchen den Irrpfaden liegt. Die Aneignung der italieniſchen Methode hat daher überall, wo ſie mit Verſtändniß betrieben wurde, nur wohlthätige Folgen gehabt.

Näher betrachtet, herrſcht im Bereiche dieſer einen ungetheilten großen italieniſchen Geſangskunſt, ſo wie ſie ſich in verſchiedenen Künſtlern und Zeiten darſtellte, eine Mannigfaltigkeit, welche den Schreibarten der Tonſetzer annähernd entſpricht. Dadurch wird ſie einer hiſtoriſchen Beſchreibung zugänglich, die noch über etwas anderes zu berichten hat, als über die abenteuerliche Goldlaufbahn einzelner Sänger, und ſich auch mit den allgemeinen Redensarten über die „große Schule des italieniſchen Geſanges“ ungern begnügen möchte. Händel's Leben ſtand ſo recht in der Mitte des Schönſten und Wundervollſten, was die Geſangskunſt aufzuweiſen hat, und das Beſte von Allem hatte ſich in perſönlichem vertrautem Verkehr an ſeinen Werken zu erproben. Sein Leben iſt daher wie kein anderes geeignet, auch dieſe Seite der Kunſt unbefangen überſchauen zu laſſen. Vier Epochen der Geſangskunſt ſind in Händel's Zeit zu unterſcheiden.

Die Blüthe der erſten fällt noch in die letzten Jahrzehende des 17. Jahrhunderts. Ihre Hauptvertreter ſind Piſtocchi und Steffani, und ihre Kennzeichen: ſinnvolle Feinheit des Vortrages, daher hauptſächlich zur Kammermuſik geeignet, Verbindung contrapunktiſcher und melodiſcher Künſte, und Vereinigung des Sängers und des Tonſetzers in einer Perſon. Von Seiten des Componiſten kann man es Steffani's, von Seiten des Geſanglehrers Piſtocchi's Schule nennen. Doch ſchon Cariſſimi und Stradella aus früherer Zeit gehören dazu, und Alle ſind Setzer und Sänger zugleich.

Die zweite Wandlung entſtand im Gegenſatze zu der erſten. Sie pflegte vor allem den dramatiſchen Geſang und trieb die theatraliſche Action auf's äußerſte. Begonnen um 1690, ſtand ſie in

vollem Flor, als Händel in Italien war und nach England kam, alſo um 1710. Dies war Scarlatti's Schule. Auch Keiſer's Muſik erforderte und erzeugte derartige Sänger, nur weniger vollkommen. Setzer und Sänger traten wieder auseinander, oder blieben doch nur da vereinigt wo die Richtung ſich zwitterhaft geſtaltete, z. B. bei Mattheſon in Hamburg. Der gefeiertſte Name in dieſer Sängerklaſſe war der Ritter Nicolini, von welchem wir im erſten Bande (Seite 272) laſen. Auch Vittoria Teſi gehört hierher. Hervorſtechend bei Allen iſt: feurige Lebendigkeit, Vorwiegen eines glücklichen Naturalismus, Zurücktreten der rein muſikaliſchen Schulbildung, und in Folge deſſen Vernachläſſigung des geſanglichen Theiles zu Gunſten des dramatiſchen. Dies waren die Sänger, von denen Händel zu ſagen pflegte „Mäßige Stimmen, aber gute Acteurs“. Der Aufgabe eines Theaterſängers entſprachen ſie unbeſtreitbar viel beſſer, als die feingebildeten Meiſter vor ihnen.

Die dritte Epoche bildete ſich aufſteigend aus den beiden vorigen, das Gute beider ſich aneignend, doch mit Hinneigung zu der erſten, gehaltvolleren. In ihr ertönte wahrhaft goldner Geſang. Die Sänger bewahrten ſich die in der vorausgegangenen Periode errungene Selbſtändigkeit, gaben ſich aber wieder mit allem Ernſte muſikaliſchen Studien hin, zum Theil auf Koſten der dramatiſchen, und erreichten ſo bei guter Begabung eine Stufe der Vollkommenheit, die unübertrefflich war und für alle Zeiten muſtergültig ſein wird. Dies waren die Sänger für Händel's Muſik, und ſeine erklärten Lieblinge. Ein näheres Eingehen auf ſie iſt hier überflüſſig, denn manches der folgenden Blätter wird mit den Leiſtungen und Tollheiten der Herren Seneſino, Carestini, Beard, der Damen Guzzoni, Strada, Francesina, Cibber, Frau, und anderer mehr, angefüllt ſein.

Die letzte Wandlung endlich, welche Händel's Kunſtleben berührte, iſt in ihrer forcirten Lebendigkeit und lückenhaften muſikaliſchen Bildung in mehrfacher Hinſicht ein Zurückſinken auf die zweite, ſtellt ſich aber weſentlich dar als Uebertreibung der gewonnenen Ausdrucksmittel, als einſeitige Abweichung von der maßvollen goldnen Mitte. Die Selbſtändigkeit der Sänger artete in übermüthige Sonderſtellung aus, und aus dem Diener der Kunſt wurde ein Tyrann des Componiſten. Auch von dieſer Schaar, die bald den großen Haufen

nach ſich zog und in Italien und Deutſchland allmächtig wurde, werden wir weiterhin genug hören. Fauſtina war die erſte, Farinelli der namhafteſte unter ihnen.

Was von den Dichtern zu ſagen iſt, kommt paſſender unten vor, da ſie erſt in ſpäterer Zeit bedeutend wurden und, den Sängern entgegen geſetzt, zunahmen während dieſe abnahmen.

Wir erzählen nun fortlaufend die Geſchichte der Akademie.

Aus einem Actienſchwindel hervorgegangen, gab ſie ſich auch die Verfaſſung einer muſikaliſchen Börſe. Der Stand ihrer Papiere wird zwar nicht in den Börſenzeitungen angegeben, wohl aber ſpottweiſe in der Zeitſchrift „das Theater", welche 1720 unter Steele's Oberleitung zum Schutze des engliſchen Schauſpiels gegründet wurde. Am 1. März '20 bringt ſie die Nachricht: „Geſtern Südſee 174; Opern-Compagnie 83½.“[5]) Und am 8. März, als die Oper noch nicht eröffnet war: „In der Probe am letzten Freitage ging Signor Nihilini Benedetti eine halbe Note über ſeinen früheren Umfang hinaus. Opern-Compagnie-Papiere 83½ als er begann, 90 als er endete.“[6]) So lächerlich das auch klingt, iſt damit die eigentliche

5) »Yesterday South-Sea was 174. Opera-Company 83, and a half. No transfer.« The Theatre No. 18.

6) »At the rehearsal on Friday last, Signior Nihilini Benedetti rose half a note above his pitch formerly known. Opera Stock from 83 and a half, when began; at 90 when he ended.« The Theatre No. 20. Es iſt Benedetto Baldaſſarri gemeint, der, von Händel engagirt, zu Anfang des Jahres 1720 herüberkam und am 11. März ein Vocal- und Inſtrumentalconcert veranſtaltete. (Daily Courant v. 10. März '20.) Daſſelbe Theatre führt dann in Nr. 21 vom 12. März luſtig aus, wie dieſer Signor der verſammelten Operndirection im Recitativſtyl auseinander geſetzt habe, daß er nichts Geringeres vorzuſtellen gewohnt ſei als Souveräne und Prinzen von Geblut, und wie man ihm darauf zubilligte, daß Tigranes, den er in Händel's Rhadamiſt zu ſingen hatte, vom einfachen Officier zum Fürſten aufrucke. Baldaſſarri war es alſo, welcher den Directoren einen Vorſchmack gab von all der Demuth und beſcheidenen Unterordnung unter einen höheren Kunſtzweck, die ſie an den italieniſchen Sängern noch erleben ſollten. — „Nihilini“ zielt auf den berühmten Nicolini, dem man ein ſo lebhaftes Andenken bewahrte, daß noch jetzt ſeine Art zu ſpielen in einer neuen Opern-Farce traveſtirt werden konnte. »Never acted before. In Lincoln's. 22. May: Harlequin Hydaspes, or the Greshamite. A Mock-Opera. The part of Harlequin by the Author — who mimicks the famous Nicolini in his whole

Meinung der Opernunternehmer doch ſehr richtig bezeichnet. Sie rechneten ſicher darauf, daß ihnen die beſten Plätze für den halben Preis oder gar umſonſt zufallen würden. Als Stammkapital wurden £ 50,000 auf vierzehn Jahre für zureichend befunden, und dieſe brachte man auf durch Actien von £ 100, ſo daß fünfhundert Actien ausgegeben werden konnten. Jede Actie berechtigte zu einem Platze im Theater. Die meiſten Subſcribenten mußten natürlich mehrere nehmen, je nach der Anzahl der Opernluſtigen in ihrer Familie oder je nach ihren Erwartungen von der Sache; einige zeichneten anfangs gewiß Dutzende. Die Zahl der wirklichen Subſcribenten wird alſo niemals mehr als 100 — 150 betragen haben; ein Verzeichniß aus der beſten Zeit, aus dem Jahrlaufe 1725—26, zählt ihrer 133. Die übrigen Plätze des Theaters — für gewöhnlich 350, mitunter auch 400 — wurden zu der jedesmaligen Vorſtellung einzeln verkauft, Parterre und Logen für 10 Sh. (3 Thlr. 10 Sgr.), Gallerie für 5 Sh. (1 Thlr. 20 Sgr.), mitunter beide für die Hälfte. Unterhändler trieben bei irgend günſtigen Vorſtellungen die Preiſe aber auf das Doppelte und höher hinauf, was um ſo leichter war, da unmittelbar vor der Vorſtellung im Theater keine Karten ausgegeben wurden. Das Haus faßte nicht viel über tauſend Zuſchauer.

Der König zahlte für ſeine Loge jährlich £ 1000, erlaubte den Namen „Königliche Akademie der Muſik“ und ernannte ſeinen Hofmarſchall (Lord Chamberlain of the King's household), in deſſen Händen ſich die Theatercenſur befand, zum Vorſitzenden (Governor) des Verwaltungsausſchuſſes. Inſofern war es ein Hoftheater. Der Verwaltungsausſchuß, beſtehend aus einem zweiten Vorſitzenden (Deputy-Governor), dem Schatzmeiſter (Treasurer) und vierundzwanzig Directoren, die ſämmtlich jedes Jahr im November oder December neu gewählt wurden, leitete aber das Ganze auf Koſten der Geſellſchaft; und inſofern war es ein reines Privatunternehmen.

Der erſte Vorſitzende war alſo der Herzog von Newcaſtle, Hofmarſchall bis 1723, wo er in das Miniſterium trat und der Herzog von Grafton ihm folgte. Neben dem Herzog von Newcaſtle wählte

action —, being the first time of his appearance upon this stage.« Daily Courant v. 19. Mai '19. Das Stück wurde darauf bei J. Roberts gedruckt. Der Verfaſſer wird in ſpäteren Anzeigen »Mr. Aubert« genannt.

man Lord Bingley für das erste Jahr zum zweiten Präsidenten, der aber im Grunde der erste war und immer die eigentliche Leitung hatte. Der Name des Schatzmeisters ist nicht genannt; sein Betrauter (Deputy) war John Kipling, welchem das Kassenwesen mit unverdientem Vertrauen und großer Sorglosigkeit überlassen wurde. Italienische Secretäre der Akademie waren abwechselnd die Dichter Nicola Haym und Paolo Rolli. Der technische Theil des Theaters stand unter Heidegger's Leitung.

Die erste berathende Versammlung, zu welcher der Hofmarschall die Subscribenten einlud, wurde am 6. November 1719 gehalten.[7]) Noch fünf weitere Berathungen wurden nöthig bevor die Vorstellungen beginnen konnten. Die erste Einzahlung von £ 5 oder fünf Procent fand am 18. December '19 statt[8]); die zweite am 25. April '20.

Ueber die künstlerische Leitung und Gestaltung war man anfangs sehr wenig im Klaren. Man wollte nichts abwehren, was irgendwie verheißend schien oder Namen hatte, und so machten ihnen die italienischen Sänger, Spieler und Componisten aller Art, die sich bei der Bekanntwerdung der neuen Opernunternehmung in uner-

7) »The Lord Chamberlain of His Majesty's household does hereby give notice, that on Friday the 6th of November, at ten in the morning, there will be a general court of the Patentees of the Royal Academy of Musick, held at the Opera-House in the Hay-Market, to consult about the affairs of the said company, at which every subscriber is desired to take notice.« London Gazette v. 3./6. Oct. '19, und öfter.

8) »The directors of the Royal Ac. of M., by virtue of a power given them under the King's letter patents, having thought it necessary to make a call of 5 l. per cent from each subscriber, have authorized the treasurer to the said R. A., or his deputy, to receive the same, and to give receipts from each sum so paid in; this is therefore to desire the subscribers to pay, or cause to be paid, the said five per cent according to the several subscriptions, on the 18th or 19th instant, at the Opera-house in the Hay-Market.« London Gazette v. 5./8. Decbr. '19. Die Zahlfrist wurde später noch verlängert. Auch Burney theilt dieselbe Aufforderung wörtlich, einige Ungenauigkeiten abgerechnet, in seiner Geschichte (IV, 262) mit, aber als im November 1720 erlassen, und demzufolge als einen Beweis, daß die Akademie schlechte Geschäfte gemacht haben müsse! Weil die Zeitungen damals das neue Jahr theils noch mit Ostern, theils schon mit Neujahr anfingen, muß man natürlich den größten Irrthümern verfallen, wenn man, wie Burney, ohne weitere Unterscheidung alles durcheinander wirft und in sinnloser Hast die guten alten Quellen plündert.

hörter Menge nach London in Bewegung ſetzten und alle bei der Akademie und bei der Südſee ſich anzudrängen ſuchten, gar viel zu ſchaffen.[9])

Erſter Jahrlauf: vom 2. April bis zum 25. Juni 1720.

Endlich am Sonnabend dem zweiten April 1720 wurden die Vorſtellungen eröffnet, und zwar mit der Oper Numitore von dem Venetianer Giovanni Porta, einer recht ſoliden Compoſition, die hier im ganzen ſieben mal aufgeführt wurde. Obwohl Burney behauptet, Porta ſei niemals in England geweſen[10]), dürfen wir ihn doch dem großen Haufen beizählen, der herüber kam, um bei der Akademie ſein Glück zu ſuchen; wir ſind um ſo mehr dazu berechtigt, da Paolo Rolli, der Verfaſſer des Textes, ſeit Jahren in London lebte und ſein Gedicht doch nicht nach Venedig zur Compoſition geſandt haben kann.

Nach der fünften Vorſtellung des Numitore trat Händel auf den Platz, und mit ſeiner Oper Rhadamiſt beginnt eigentlich erſt das Leben der Akademie.

Rodamiſto. 1720.

Die vollſtändig erhaltene Originalpartitur, an Papier und Handſchrift der von Acis und Galatea gleich, iſt undatirt. Der Text iſt von Nicola Haym. Die erſte Aufführung war auf den 26. April geſetzt, wurde aber verſchoben und fand dann „auf Befehl“ Mittwoch am 27ſten ſtatt. Der ganze Hof war zugegen. Niemals hatte man in London bei einer ähnlichen Gelegenheit ein ſolches Gedränge geſehen. Noch Mainwaring hörte davon erzählen. „Darf man jenen Leuten Glauben ſchenken, die bei der Vorſtellung zugegen waren und noch am Leben ſind, ſo war der Beifall ebenſo übermäßig, wie früher bei der Agrippina in Venedig, Lärm und Gedränge aber noch ärger. Die vornehme glänzende Verſammlung der Damen — wahrſcheinlich in Folge ihres ausgezeichneten Geſchmackes — bewahrte

9) »A legion of Italian songsters, comedians &c. are coming hither from Italy, to perform at the theatres.« Applebee's Original Weekly Journal 9. 12. März '20.

10) Burney, History IV, 259.

keinen Schatten von Formalität oder Ceremonie, ja kaum einen Schein von Anstand, Ordnung, Höflichkeit oder Schicklichkeit. Manche, die sich den Weg in das Haus gebahnt hatten mit einem Ungestüm, der weder ihrem Range noch ihrem Geschlechte anstand, fielen vor Hitze in dem beengten Raume ohnmächtig nieder. Viele Herren, die für einen Platz auf der Gallerie £ 2 boten, nachdem von Logen und Parterre nichts mehr zu haben war, wurden schlechterdings abgewiesen.“[11]) Die Unordnung muß groß gewesen sein, da Viele, die rechtzeitig mit einer Karte versehen waren, nicht in das Theater gelangen konnten, so daß die Direction sich zur Rückzahlung erbot.[12]) Daß damals das vornehme Publikum ebenso unbändig war, als jetzt das gewöhnliche, konnte man jeden Tag auch an der Missisippi- und Südsee-Börse wahrnehmen. Fast hätte man bei Händel's Rhadamist das Pariser Concert aus dem Sommer 1719 nachgeahmt, bei welchem Sieben zu Tode gequetscht wurden.[13])

Ohne Zweifel war es zunächst der Hof, welcher die Menge anlockte; besuchte dieser doch die Vorstellungen der Akademie überhaupt zum ersten mal. Aber die Mehrzahl der Subscribenten konnte sich schon in den voraufgegangenen Proben von dem Werthe dieser Oper überzeugen. Wer daher Geschmack und Urtheil besaß, wußte schon vor dem 27. April, daß Rhadamist von allen bis dahin in London aufgeführten Opern die schönste war.

Die Handlung, aus Tacitus' Annalen entnommen, kann uns in der Operngestalt wenig kümmern, und doch nöthigt die Musik immer wieder darauf Bezug zu nehmen. Daß bei der italienischen Oper die Handlung als solche nur eine geringe Theilnahme einflößt, liegt in der Behandlung des Stoffes, in der zu musikalischen Zwecken

11) Memoirs p. 98 — 99. Was Mainwaring weiterhin beibringt, ist unbegründet, da Semesino erst später nach London kam.

12) Daily Courant v. 29. April '20.

13) »Letters from Paris say that on the festival of St. Louis the Royal Academy of Musick entertained the King, according to custom, with a Consort of Musick of all sorts, and other demonstrations of rejoicing; and that the crowd was so great on this occasion, that Seven Persons were squeezed to death, one of whom was the Marchioness of Soubize, and that in endeavouring to save her, one of her Footmen had his leg, and another his back broke.« The Jesuit v. 22. Aug. '19.

unternommenen Verallgemeinerung, die alle charakteriſtiſchen Unterſchiede verwiſcht. Daher wurden ſolche Opern bald einander ſo ähnlich, daß die Handlung in Gefahr gerieth, vor dem, was Sopran Alt Tenor und Baß bedeuten, völlig zu verſchwinden. Weil aber die Verallgemeinerung zum Theil aus einem richtigen muſikaliſchen Triebe entſprang, aus dem Beſtreben nämlich, die verſchiedenen, das Leben bewegenden Charaktere auf gewiſſe Grundtypen zuſammen zu ziehen, damit es dem kunſtvollen Tonausdrucke möglich würde, ein treues und volles Bild des Lebens mit ſeinen eignen Mitteln zu zeichnen: ſo ſtand jedem richtig empfindenden Tongeiſte auch in einer nur oberflächlich angelegten Handlung noch immer der Weg offen zu einer friſchen und tiefen muſikaliſchen Charakteriſtik. Dieſen Weg fand Händel, wie keiner neben ihm, und das verleiht ſeinen Opern eine ſo feſſelnde dramatiſche Wahrheit. Nur muß man bei der Beurtheilung derſelben den eigentlich muſikaliſchen Standpunkt ſtets feſthalten, denn an dem Beſtreben, die Texte an ſich dramatiſch umzugeſtalten, hat er ſich nicht betheiligt. Aeußerlich betrachtet, beſtehen ſeine Opern aus Arien-Bündeln, durch Recitativ-Fäden zuſammen gehalten, wie gleichfalls alle übrigen.

Ein ſolches Bündel haben wir auch hier vor uns. Es heißt Rhadamiſt oder Zenobia, weil die Gattenliebe dieſes treuen Paares aller Verſuchung, allem Unglücke trotzt und endlich Glück und Frieden bringt. Rhadamiſt's Schwager, König Tiridates, welcher Zenobia für ſich zu gewinnen ſucht, iſt der Anſtifter des Unheils und all der unſinnigen erfolgloſen Quälereien. Seine verlaſſene Gemahlin findet einen Verſucher an dem Prinzen Tigranes. Aber beide mühen ſich vergeblich ab: ſo daß das Ende der Handlung auf den Anfang zurück leitet. Eine gewiſſe Läuterung der Gemüther iſt das Endergebniß des hier zurückgelegten, mit muſikaliſchen Blumen aller Art reich geſchmückten Weges.

Poliſſena eröffnet das Drama mit ihrem Klagerufe »Sommi Dei«. Der Geſang iſt vortrefflich und liefert ein kurzes bewundernswerthes Beiſpiel, welchen Grad von Freiheit in der Melodiebildung und in der Behandlung der Singſtimme Händel jetzt erreicht hatte. Der kleine Satz in der Mitte „beſchirmt ein betrübtes Herz!“ iſt unendlich innig, reizend und vertrauensvoll flehend, obwohl das Ganze

durchaus nicht vorzüglich auf muſikaliſchen Reiz, ſondern auf tragiſche Größe angelegt iſt; es wird von der Begleitung der Saiteninſtrumente, faſt durchgehends im Einklange und in der Octave, durchzogen wie von dem Gange eines harten und ſtrengen Geſchickes, das ſich durch Bitten und Seufzen keinen Halt ſetzen läßt. Man muß geſtehen, daß dies muſikaliſche Expoſition iſt!

Tigranes und ſein Freund Fraartes umſchmeicheln Poliſſena, den zu lieben der ſie verehre, und nicht den der ſie treulos verlaſſen. »Deh fuggi un traditore« iſt eine wahrhaft verſucheriſche, zum Leichtſinn verlockende Muſik. Die Seufzer des Verehrers quellen dann noch ſtärker hervor aus der folgenden, erſt ſpäter eingeſchalteten Arie »L'ingrato non amar, Nicht liebe den Undankbaren, ſondern einem treuen Herzen ſchenke, wenn nicht Liebe, doch Mitleid" — ein Meiſterſtück an Ausdruck und kunſtvoller Begleitung.

Aber Poliſſena bleibt gegen den Gemahl nach wie vor liebevoll und demüthig gehorſam, was in der ſchönen Arie »Tu vuoi ch'io parta« auf die innigſte, liebenswürdigſte Weiſe zum Ausdruck kommt. »Straggi, morti« oder, wie es in der Bearbeitung als Baßgeſang heißt »Con la stragge de' nemici«, ſchildert den Tyrannen Tigranes meiſterlich; und hiermit iſt das ſceniſche Bild abgeſchloſſen.

Das nächſte zeigt uns Rhadamiſt und Zenobia in der belagerten Stadt. Wie ihre Lage, iſt auch ihre muſikaliſche Haltung der des vorigen Paares entgegen geſetzt. Rhadamiſt drückt ſich ſanft und weich aus, der Poliſſena ähnlich, in der vorzüglich ſchönen Arie mit einfacher Baßbegleitung »Cara sposa, amato bene«, denn ihn rührt das Ungemach, welches die Gattin ſeinetwegen erduldet; Zenobia hingegen kräftig und feurig »Son contenta di morire«, da ſie entſchloſſen iſt, den Sturm durch muthige Darangabe ihres Lebens zu beſchwichtigen.

Auch der alte König Farasmanes, Rhadamiſt's Vater, wird als Gefangener ſeines Schwiegerſohnes mit in das Spiel gezogen und fließt über von jugendlich tollkühner Aufopferungsluſt, wie es ſich für einen König-Vater in der Oper ziemt. Sein Geſang »Son lieve le catene« zeigt, wie gut Händel diesmal ſelbſt die Nebenperſonen bedachte.

Der zweite Akt bringt uns eigentlich erſt alle Schönheiten, welche

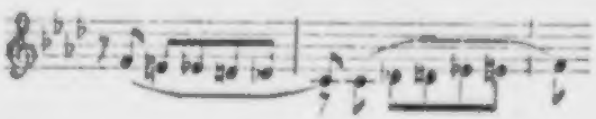
dieſe Oper berühmt gemacht haben. Zenobia eröffnet ihn in ähnlicher Stimmung, wie Poliſſena den erſten, auch mit einem ähnlichen, aber noch herrlicheren Geſange. Es läßt ſich nicht ſagen, wie etwas in einem ſo kleinen Rahmen kunſtvoller und gehaltreicher ſein könnte, als dieſes Adagio in Esdur mit der Begleitung einer wunderſchönen, theils freien theils den Geſang nachahmenden Oberſtimme »Quando mai, spietata sorte, Wann wird doch, widrig Geſchick, all dies Leiden ein Ende nehmen!« Aber die Ueberraſchung iſt groß, wenn man von dieſem kleinen köſtlichen Gebilde zu der Arie des Rhadamiſt (Ombra cara) übergeht. Der ſceniſche Vorgang muß mit in Betracht gezogen werden. Rhadamiſt und Zenobia fliehen vor dem ſiegreich in die Stadt dringenden Feinde. Als ein Haufe deſſelben nachgeſprengt kommt, ſtürzt Zenobia ſich in den Fluß, Rhadamiſt dringt auf die Schaar ein, um den Tod der Gattin zu rächen und ſodann ihr zu folgen. Aber es iſt Tigranes, Poliſſena's Verehrer, der ihnen nachſetzt und ihm unerwartet die Hand zur Rettung bietet. Rhadamiſt ergreift ſie in der Hoffnung, den Tyrannen im eignen Lager ermorden zu können. Im Begriffe nun, ſeinem Beſchützer zu folgen, wendet er ſich noch einmal rückblickend dem Fluſſe zu, der ihm ſein Theuerſtes in drängender Noth entriſſen, und faßt alles, was ſein Inneres beſtürmt, in dem folgenden Geſange zuſammen.

Ombra cara di mia sposa,	Sel'ger Schatten meiner Theuren,
Deh riposa,	O ſei ruhig
E lieta aspetta	Und erwarte
La vendetta	Meine Rache!
Che farò.	Meine Rache kommt gewiß!
E poi tosto, ove tu stai,	Und dann ſchnelle will ich eilen
Mi vedrai	(Freud'gen Laufs)
Venire a volo,	Zum Wiederſehen,
E fedel l'abbracciero.	Und umarmen Glück und Ruh!
Ombra cara: D. C.	Sel'ger Schatten: D. C.

Die Poeſie iſt vortrefflich, namentlich in muſikaliſcher Hinſicht, klangvoll, gedrängt, in Haupt- und Nebentheil klar und ſchön auseinander gelegt. Die Muſik zu beſchreiben, ſind unſere allgemeinen Ausdrücke, wie „ſchön“ „herrlich“ und ähnliche, allerdings ſehr unzulänglich. Mehr, als viele vorzügliche Compoſitionen, iſt dieſer Geſang

ein lebendiges, in allen Theilen auf's engſte zuſammen hängendes Kunſtwerk, das wie eine Erſcheinung rein idealer Natur vor uns hintritt. Wer ihn ſo anzuſchauen vermag, dem wird dadurch das Verſtändniß des Einzelnen mit einem male aufgehen. Dieſer Tonſatz wirkt bei einer geringen äußeren Erregtheit nur deßhalb ſo tief, ſo hinreißend, ſo naturgewaltig, weil wir ihn gleichſam wie ein Naturerzeugniß vor unſern Augen entſtehen ſehen. Vereinſamung, Liebe, Rache, ſehnſuchtsvolles Verlangen nach der theuren Dahingeſchiedenen, alle dieſe Gefühle wogen auf's heftigſte in Rhadamiſt's Buſen, ſich nach zwei Polen bewegend: dem fortdrängenden Zorne, der ein Rachecopfer heiſcht, und der rückhaltenden Sehnſucht, die nach vollbrachter That das Leben allein ausfüllen und es, allem Irdiſchen und ſeiner Freude abgewendet, dem Aufenthalte der Seligen zuführen wird. Dieſe Pole, von denen angezogen und eingeſchloſſen die Fülle der Empfindungen dahinſtrömt, treten muſikaliſch hervor in den beiden Theilen der Arie, deren Bau überhaupt auf einer ſolchen geneti-ſchen Verknüpfung gegenſätzlicher Gemüthsbewegungen ruht. Der Mittelheil, als das untergeordnete, iſt rein der Sehnſucht, der thatloſen glücklichen Zukunft zugekehrt; der Hauptheil faßt die kräftig aufſtrebenden Gedanken zuſammen, die des Helden nächſte Schritte beſtimmen: und über dem Ganzen ſchwebt wie eine ſonnenhafte Erſcheinung die Geſtalt der verlornen Gattin, deren Nähe, deren liebevollſtes Andenken uns jeder Athemzug verkündet. Die innere Fülle und Lebendigkeit gelangt zum Ausdruck durch ein weiteres polartiges Gegenübertreten von Geſang und Begleitung. Beide ſind ſelbſtändig. Die Geſangmelodie ſtrömt in ſich voll und ſicher dahin, wie die Empfindung die durch ſie getragen wird; ihre Gliederung iſt bezeichnet durch die lang ausgehaltenen Töne, die wie Seufzer überall und immer neu wieder anklingen und wunderbar ſchön in das Gewebe der Begleitung verflochten ſind. Ihr Grundzug deutet auf ruhiges Beharren. Dieſem tritt nun die Begleitung als das Bewegtere gegenüber und übernimmt es, die ruheloſen, hin und her wogenden Gefühle zu ſchildern, die des Helden Bruſt beſtürmen, ja zu ſprengen drohen. Zwei Violinen und Baß — das iſt hier das geſammte Orcheſter — treten zu einem dreiſtimmigen fugirten Satze zuſammen, der ein viel bewundertes Kunſtwerk und mit den Singſtimmen ver-

eint die vollſte Harmonie erzeugt. Die Begleitung macht den Eindruck einer unaufhaltſamen, ſtetigen und doch ſehr ſanften Bewegung. Sie ſchreitet faſt ununterbrochen in Achteln fort, und auch in den Tonfolgen ſind, mit Vermeidung faſt aller Sprünge, die kleinſten Schritte gewählt, ganze und halbe Töne. Alles deutet auf die äußerſte Concentration und auf die möglich größte Bewegung im kleinſten Raume; es iſt das zuſammen gepreßte und doch ſo bewegte Gemüth, welches aus jedem Tone zu uns ſpricht. Unter den Nachahmungen, die ſämmtlich höchſt wohlklingend, natureinfach und charakteriſtiſch ſind, tritt als überwiegend bedeutſam beſonders eine hervor, in der ſich wie in einem Kerne alles verdichtet was in die Begleitung gelegt iſt. Es iſt eine kleine chromatiſche Tonreihe, die im Umfange der Quarte auf- und abſteigt, vor und beſonders nach Händel zu tauſend malen gebraucht. Im Hauptheil der Arie bewegt ſie ſich ſtets abſteigend von der Tonika zu der Quinte der Tonart, oder umgekehrt aufſteigend von der Quinte zu der Tonika:



aber je nach den Stimmen in der oberen oder unteren Octave. So oft ſie in einer Stimme auftritt, wird ſie (mit zweimaliger Ausnahme) in einer anderen, tieferen oder höheren, nachgeahmt, und zwar umgekehrt oder in entgegengeſetzter Richtung, wodurch innerhalb der gezogenen Schranken die ſo lebendige und doch immer wieder auf denſelben Punkt zurück ſtrömende, alſo ſcheinbar einförmige Bewegung erhalten wird, welche hier die allein richtige ſein kann. Der Mittelheil enthält das Motiv ebenfalls, aber bei ruhigerem Baſſe und beim Zurücktreten der übrigen Figuren nur in der oberen Begleitſtimme, wo es dreimal auftritt, jedesmal tiefer und in eine entferntere Tonart ſich abſenkend, welcher der Baß mit einer ebenfalls aus dem Vordertheile entlehnten, aber matteren Tonreihe vergeblich das Gegengewicht zu halten ſucht:

ſo daß die Bewegung hier nicht mehr, wie vorhin, durch Gegenwirkung belebt wird, ſondern wie erſterbend nach und nach leiſe verklingt. In erhöhter Stimmung wird ſodann der Haupttheil wiederholt: und damit vollendet ſich ein Gebilde der Tonkunſt, das ſehr leicht an äußerem Umfange, aber weder an Naturtreue noch an Idealität, weder dem Gehalte noch der Form nach zu überbieten iſt. — Beim Vortrage wird man ſich hüten müſſen, dem Geſange durch übereilte Haſt ſeine Ruhe und Breite zu rauben.

Die Arie ſteht in Fmoll, in einer Tonart alſo, von der Mattheſon ſchon früher bemerkte, daß ſie, ſo oft ſie bei Händel auftrete, immer etwas beſonders Schönes verheiße. Der Mittelſatz bewegt ſich in Asdur. Die Modulation iſt eine der reichſten, die überhaupt ſtattfinden kann, denn ſie berührt vierzehn Dur- und Molltonarten. So viele vereinte Vorzüge mußten dieſem Geſange immer einen beſonderen Ehrenplatz ſichern, namentlich unter den Künſtlern; im eigentlichen Sinne ſtraßenpopulär, wie hunderte von Händel's Opernarien, konnte er natürlich niemals werden. Burney erzählt: »Ombra cara wurde von Geminiani und andern mitlebenden Meiſtern als einer ſeiner erſten Sologeſänge angeſehen. Wahrlich, nicht zu viel des Lobes kann geſagt werden von dieſer Arie, in welcher bei kunſtvollſter Compoſition, bei einer umgekehrten chromatiſchen Nachahmung in der Begleitung, der Geſang ſelbſt doch überall ſo einfach pathetiſch gehalten iſt. Ich erinnere mich, wie Ruginelli 1747 im Opernhauſe unter andern leichten italieniſchen Producten damaliger Tage auch dieſe Arie abſang, und es war mir, als hörte ich in ihr die Sprache der Weisheit und Wiſſenſchaft, in dem übrigen dagegen den leeren Jargon der Stutzer und Zierbengel.«[14]) Dieſem Geſange

14) Burney, History IV, 260.

nahe verwandt iſt Cara sposa aus Rinald, worauf ſchon früher (I, 289) hingewieſen wurde. Wie ſehr Händel ſelbſt, in Uebereinſtimmung mit den Tonmeiſtern ſeiner Zeit, Geſänge von ſo durchaus kunſtvoller Form und gediegenem Gehalte für das höchſte hielt, was im Fache des Einzelgeſanges zu erreichen iſt, erfahren wir auch aus einer Mittheilung von Hawkins. „Herr Händel", ſagt dieſer treuherzig, „betrachtete die zwei Arien Cara sposa und Ombra cara als die beiden beſten welche er je machte, und theilte dieſe ſeine Meinung dem Verfaſſer dieſes Werkes mit."[15]) Wie Händel ſich wörtlich ausgedrückt haben mag, bleibt dabei freilich noch immer zweifelhaft; doch können wir daraus ſehen, daß er im Urtheil über ſeine Werke ſich der allgemeinen Meinung naiv unbefangen anſchloß. Und dieſe Wahrnehmung werden wir in der Folge noch ſehr oft machen.

Ob durch dieſe eingehende Erläuterung dem Geſange Genüge geſchehen iſt, muß dahingeſtellt bleiben. Aber ſolche Erklärungsverſuche ſind doch der einzige Weg, auf welchem wir uns dem Geheimniß muſikaliſcher Kunſtbildung mehr und mehr nähern können.

Zenobia, wie ſich bald herausſtellt, iſt nicht vom Strome verſchlungen, ſondern durch einen andern Feindeshaufen gerettet. Fraartes nimmt ſie auf und ſucht ihr in der wirklich ſehr ſchönen originellen Arie »Lascia pure« wieder Hoffnung und Lebensluſt einzuflößen. Ein inniger Wortausdruck iſt hier in eine Fülle muſikaliſcher Betonungen gekleidet, noch mehr als bei der früheren Arie ähnlichen Styles »Vuol ch'io serva«. Auch die begleitende Oberſtimme iſt von größtem Reiz und gewinnt wegen ihrer geſchloſſenen Form das Anſehen des Herrſchenden, dem ſich die verſchiedenen Geſangmotive unterzuordnen ſcheinen, obwohl ſie ſich völlig frei aus dem Worte bilden. Auf dieſe Weiſe geſtalten ſich Sätze, ruhiger, kühler, nicht voll ſo aufbrauſender Leidenſchaftlichkeit, wie die der Hauptperſonen des Drama, und doch ſo muſikaliſch reich, ſo dramatiſch richtig gehalten, daß ihr reiner Werth als Kunſtwerk auch durch Vergleichung mit dem denkbar Schönſten nichts verlieren kann. »Lascia pure«, unmittelbar auf »Ombra cara« folgend, hat eine gefährliche Nachbarſchaft, und doch diejenige in der ganzen Oper, welche vorzüglich

15) Hawkins, History V, 296.

geeignet ist, den Werth dieser Arie in das rechte Licht zu stellen. Man kann sie mit Damon's Gesängen in Acis und Galatea vergleichen. Auch diese stehen einzig richtig zwischen der überströmenden Fülle leidenschaftlicher Ergüsse der drei Hauptpersonen; und wie es Stimmungen giebt, in welchen man Damon's köstliche Gesänge allen übrigen des Pastorals vorzieht, so ist gleichfalls sehr begreiflich, daß man zu Zeiten an »Ombra cara« theilnahmlos vorbei geht und sich in reinster Freude diesem nachbarlichen Tonsatze zuwendet.

Scene, Palast des Tiridates. Fraartes überbringt die lange begehrte Beute. Die Arie, mit welcher er Zenobia überliefert (Vaga e bella), ist augenscheinlich nach dem „Halleluja" der einstimmigen lateinischen Motette »Silete, venti« (I, 475) gebildet, aber sehr verkürzt und verändert.

Zenobia, den Tigranes zornig abweisend und endlich allein gelassen, giebt ihre Sehnsucht nach dem Gemahl kund in der Siciliana »Fatemi, o cieli«, die von einer sehr gedrückten Stimmung zeugt. Heftiger aber erbittet sie ihr voriges Glück oder den Tod in dem kurzen pathetischen Satze »Troppo sollerse«. Ob die beiden Arien im Drama genau diese Stelle hatten, ist schwer zu entscheiden, da hier manches ausgelassen, und anderes später eingeschaltet wurde. Dasselbe gilt auch von der bedeutend gestalteten fugirten Arie »Spero placare«, die Fraartes singt, und noch von mehreren andern.

Polissena, bei welcher Rhadamist eine Zuflucht fand, will den Bruder schützen, aber nicht zulassen, daß dieser ihr den Gemahl raube. Rhadamist entfernt sich mit Verwünschungen, feurig und schön ausgesprochen in dem Gesange »Vanne, sorella ingrata«, welcher in der Singstimme wie in der Begleitung der Violinen und Oboen bewundernswerth gestaltet ist.

Neue Scene zwischen Tiridates und Zenobia. Rhadamist, als Bote verkleidet, tritt ein und überbringt die Nachricht von seinem Tode. Daß Zenobia ihn heimlich erkennt, veranlaßt den originellen Gesang »Empio proverso cor«, in welchem sie Zeile um Zeile beide anredet, den Einen offen und heftig, den Andern leise und liebevoll, so daß der Tyrann mystificirt wird und sich vertrauensvoll entfernt. Das gequälte Paar ist nun allein und beschließt den Akt mit einem Duett (Se tuo vive il cor), welches sowohl durch schöne Melodie,

als durch contrapunktiſche und vocale Feinheiten unter Händel's zweiſtimmigen Geſängen eine hervorragende Stelle einnimmt.

Zu Anfang des dritten Aktes bereden Fraartes und Tigranes eine Empörung, um den Tyrannen, wie Fraartes lebhaft ſingt (S'adopri), zur Sanftmuth zu bewegen. Wie ſolches durch Aufruhr möglich war, und wie ſie ſich ihre perſönliche Stellung dabei dachten, müſſen wir, wie manches andere, errathen. Natürlich glaubt Tigranes ſich dadurch der Poliſſena nähern zu können, obwohl er ſich die Richtigkeit ſeiner Hoffnungen in zwei ſehr zarten, feingegliederten und unter ſich ſehr verſchiedenen Geſängen (»Con vaga speranza« frühere, und »Sò ch'è vana la speranza« ſpätere Compoſition) nicht verhehlt.

Zenobia erfreut ſich auf's neue der feurigen Liebesverſicherungen ihres Rhadamiſt, dringt aber in ihn, ſich zu verbergen. Seine ſchöne Arie »Dolce bene di quest' alma« iſt mit derſelben Freiheit nach einem Chorſolo der deutſchen Paſſion („Eilt, ihr angefocht'nen Seelen"; ſ. I, 445) gebildet, wie die Seite 42 erwähnte Arie nach dem Halleluja der lateiniſchen Motette.

Aber der Liebenden harrt noch eine große Prüfung. Rhadamiſt's Verſuch, den Tiridates zu ermorden, wird durch Poliſſena vereitelt, worauf er hingerichtet werden ſoll; die Arie »Vile, se mi dai vita«, welche die fieberhafte Erregtheit ſeines Weſens in Melodie und Begleitung auf's glücklichſte ſchildert, iſt für den Bühnenſänger eine der dankbarſten.

Poliſſena ſucht den verirrten Gemahl vergeblich vom äußerſten zurück zu halten und geht zornig von dannen. Ihre Arie »Sposo ingrato« iſt in vieler Hinſicht bewundernswerth, auch länger als alle übrigen, dürfte indeß von wenigen Sängerinnen zu bewältigen ſein, war aber auch mehr für eine beſtimmte Dame, als für den dramatiſchen Zweck geſchrieben[16]), und wurde daher ſpäter durch eine

16) für Margherita de l'Epine, nicht (wie Burney behauptet) für Duraſtanti. Burney fand den erſten Entwurf zu dieſer concertirend geſetzten Arie ſchon in einer früheren Händel'ſchen Cantate, die mir nicht verliegt, und ſpricht ſich im folgenden näher darüber aus: »*Sposo ingrato* is a very elaborate and spirited aria concertata, with a solo part for the violin, to display the talents of a Cleg or Castrucci; this air, which Handel composed originally for one of his juvenile cantatas at Hamburgh, *Casti amori*, was now accommodated for the Durastanti [? Margh. de l'Epine] and a great orchestra, giving

andere erſetzt (Barbaro partirò), die, von einfacherer Haltung, muſikaliſch nicht minder ſchön, dramatiſch aber viel paſſender iſt.

Hierauf folgt die Bravourarie des Tiridates »Alzo al volo«, in der er ſich als ein berühmter und großmüthiger Held beſpiegelt, ebenfalls für ein damaliges großes Orcheſter geſetzt, ſogar mit zwei Hörnern — den erſten, welche in einer Londoner italieniſchen Oper zur Begleitung des Geſanges erſcheinen. Gleichzeitig machte man auch in Italien ſchüchterne Verſuche, die Hörner begleitend zu verwenden: in der 112ten Oper Scarlatti's (Attilio Regolo aus dem Jahre 1719) wird ein Tanzchor mit Cornetti begleitet, und in ſeiner 114ten Oper (Griſelda, 1721) eine Arie mit zwei ordentlichen Corni di caccia. Aber Händel ließ viel entſchiedener drein blaſen. In dem zweiten Theile genannter Arie iſt die Violinbegleitung bemerkenswerth fein und wirkſam.

Wir hören ſodann eine ſchöne pathetiſche Arie der Zenobia »Deggio dunque« mit Violoncelloſolo, eine andere von Rhadamiſt »Quel nave« — und man ſieht der Quälereien Aller durch den einen Nichtswütherich kein Ziel und Ende, als glücklicherweiſe der Ausbruch der verabredeten Empörung ſein Reich wie ein Kartenhaus zuſammen wirft. Tiridates geräth auf einen Augenblick in eine armſelige Lage, dann aber, durch Großmuth beſchämt und erhoben, wieder auf den Weg der Tugend, und beſchließt ſein Leben wahrſcheinlich als ein Muſter von Herrſcherweisheit und Gattenliebe.

Nun folgen, leichten und frohen Herzens, die Schlußgeſänge. Für die Arie der Zenobia »O scemami il diletto« wurde ſpäter das reizende und ſehr einfach gehaltene Duett »Non ho più affanni« eingeſchaltet. Eine prächtige Ouvertüre eröffnet, ein lebhafter kurzer Chor beſchließt dieſe Kette muſikaliſcher Perlen. Daß wir ſie der Reihe nach in die Hand genommen und einzeln betrachtet haben, wird uns über manches folgende Singſpiel ſchneller hinweg helfen; denn in dem Einzelnen wie in der kranzartigen Verflechtung des muſikaliſchen Opernſchmuckes findet ſich augenſcheinlich viel Aehnliches, und im Grunde läßt ſich doch auch von einer Perle nicht viel mehr ſagen, als daß es eine Perle iſt.

---

solo parts not only to the violin, but principal hautbois, bassoons, and violoncellos.« History IV, 261.

Einen beſondern Rang unter Händel's Opern wird man dem Rhadamiſt immer zuerkennen müſſen, obwohl er von einigen an dramatiſchen Situationen, von andern an muſikaliſcher und namentlich an inſtrumentaler Mannigfaltigkeit übertroffen wird. „Wenige von Händel's Opern", ſagt Burney, „würden modernen Zuhörern mehr Vergnügen bereiten, als Rhadamiſt, in welchem ſo viele vorzügliche Geſänge verſchiedenen Styles ſind, daß ſein innerer Werth, bei einiger Anbequemung an unſere Sänger und den Geſchmack unſerer Zeit, Aufmerkſamkeit erregen und die frühere Gunſt erneuern würde." [17]) Vielleicht wäre es beſſer, wenn unſer Geſchmack und die Kunſt unſerer Sänger ſich lieber dieſer Muſik hingebend anbequemen und unterordnen wollten; denn aus dem Gegentheil, aus der Aenderung der Kunſtwerke zu Gunſten des veränderten Geſchmackes, iſt noch niemals etwas Erſprießliches entſtanden, ſo oft man es auch ſchon gefordert und verſucht hat.

Von dem gleich anfangs ausgeführten und oft in Erinnerung gebrachten Beſchluſſe der Akademie, keinem Zuhörer den Zutritt auf die Bühne zu geſtatten, ging man wohl bei beſonderen Gelegenheiten ab. In der Ankündigung des Rhadamiſt zum 14. Mai werden Plätze auf der Bühne für den doppelten Preis, nämlich für eine Guinee ausgeboten. [18]) Aber dieſe ausnahmsweiſe Nachahmung eines auf engliſchen und franzöſiſchen Theatern damals noch allgemein herrſchenden Unfugs muß ſich bald nicht bloß als unſchicklich, ſondern wegen der mannigfaltigeren Verwandlungen und Maſchinerien, welche die Opern erfordern, auch als höchſt ſtörend erwieſen haben, denn wir leſen ſpäter nichts wieder von einer ſolchen Zulaſſung.

Wären die erſt ſpäter eintreffenden großen Sänger ſchon beim Beginn der Vorſtellungen hier geweſen, ſo würde Rhadamiſt auf den Kreis der Akademie eine noch nachhaltigere Wirkung ausgeübt haben. Weil aber die Sänger, denen Händel anfangs ſeine Arien zumaß, nur eine Saiſon aushielten, wenigſtens in dieſen Rollen, mußte er nach einigen Monaten für Seneſino den ganzen Rhadamiſt aus dem Sopran in den Contr'alt, für Boſchi den Tiridates aus dem Tenor

17) Burney, History IV, 262.

18) »To be admitted on the stage One Guinea.« Daily Courant v. 13. Mai '20.

in den Baß verſetzen, und dergleichen mehr, ohne trotz aller Umſtellungen und Zuſätze den urſprünglichen Fluß völlig wieder erreichen zu können. Nach vollbrachter Umſchreibung widmete Händel das Textbuch zu den neuen Aufführungen (Ende 1720) dem Könige mit dieſen Worten: „An des Königs Majeſtät. Sire! Die Protection, welche Ew. Majeſtät ſowohl der Tonkunſt im Allgemeinen, als auch einem der geringſten, obwohl nicht am wenigſten pflichtgetreuen von Ew. M. Dienern zu ſchenken geruhten, ermuthigt mich, Ew. M. dieſen meinen erſten Verſuch in aller Unterthänigkeit und Ehrfurcht zu überreichen. Ich fühle mich um ſo mehr dazu bewogen durch das beſondere Gefallen, welches Ew. M. der Muſik dieſes Drama geſchenkt haben: welches Gefallen ich, möge dies mir zu ſagen verſtattet ſein, ſo beſonders ſchätze, nicht als das Urtheil eines großen Monarchen, ſondern vielmehr als das eines der geſchmackvollſten Kenner der Tonkunſt, in welcher beſtrebt mich zu vervollkommnen das einzige Verdienſt iſt, welches ich mir zuſchreiben kann, ausgenommen daß ich mich nennen darf" u. ſ. w.[19]) Der Spielraum für die Sprache

19) »TO THE
KING's
Moſt Excellent Majeſty.
SIR,
THE Protection which Your Majeſty has been graciously pleaſed to allow both to the Art of Muſick in general, and to one of the loweſt, tho' not the leaſt Dutiful of your Majeſty's Servants, has embolden'd me to preſent to Your Majeſty, with all due Humility and Reſpect, this my firſt Eſſay to that Deſign. I have been ſtill the more encouraged to this, by the particular Approbation Your Majeſty has been pleaſed to give to the Muſick of this Drama: Which, may I be permitted to ſay, I value not ſo much as it is the Judgment of a Great Monarch, as of One of a moſt Refined Taſte in the Art: My Endeavours to improve which, is the only Merit that can be pretended by me, except that of being with the utmoſt Humility,
SIR,
Your Majeſty's
Moſt Devoted,
Moſt Obedient,
And moſt Faithful
Subject and Servant,
George-Frederic Handel.«

eines männlichen Freimuthes iſt in derartigen Zuſchriften allerdings ſehr beſchränkt. Um aber Händel's unbefangene Aeußerung, es ſei nicht das Urtheil des Königs, ſondern das des Kunſtkenners welches er ſchätze, recht zu würdigen, muß man nur bedenken, wie knechtiſch die Künſtler aller Länder ſeit den Tagen Ludwig's des Vierzehnten nicht den Kunſtkenner, ſondern die »Maestà« beräucherten. Auch die Dedicationen der Italiener zu den folgenden Londoner Opern liefern einen Beitrag dazu, wie es denn namentlich die herrenlos herumſtreifenden Italiener waren, welche überall am ſchamloſeſten und ſüßeſten das Grundgeſetz des Serviliſmus verkündeten, ein gekröntes Haupt ſei als ſolches zugleich die höchſte Inſtanz in Sachen der Kunſt und Wiſſenſchaft wie in allen übrigen Dingen.

Die genannte Widmung würde wohl paſſender vor der Muſik geſtanden haben; allein es war damals Sitte, die Textbücher damit zu zieren. Die Muſik zu Rhadamiſt wurde gleich nach den erſten Vorſtellungen gedruckt, ſo daß ſie uns in der Faſſung vorliegt, in welcher ſie urſprünglich componirt und aufgeführt iſt. Schon am 12. Juli bringt eine Zeitung die Nachricht, „die hochgefeierte Oper" ſei im Stich und werde von dem Autor ſelbſt corrigirt;[20]) am 3. December wird die Ausgabe auf den 15. deſſelben Monats verheißen, gut geſtochen, auf ſchönem Papier gedruckt und ſorgfältig corrigirt, ſo daß man behaupten dürfe (was indeß doch zu viel behauptet war), ſie habe in der Ausſtattung unter allen in Europa noch herausgebrachten muſikaliſchen Werken ihres gleichen nicht.[21]) Rhadamiſt erſchien denn auch am 15. December, auf feinem holländiſchem Papier, in einem ſtattlichen Bande von 123 Seiten in hoch Folio, keineswegs correct und vollſtändig, aber doch beſſer ausgeſtattet, als irgend eine andere Händel'ſche oder ſonſtige Oper aus damaliger Zeit: »Il Radamisto | Opera rappresentata nel regio teatro d'Haymarket composta dal Sigre Georgio Federico Handel | London | Publisht by the Author.« Wir haben dies als eine Art von Selbſtverlag anzuſehen, den Händel zum Beſten ſeines Freundes Schmidt unternahm. Das Werk wurde bei Richard Meares hergeſtellt und

20) Post Boy v. 12. Juli '20.
21) Post Boy v. 3. Decbr. '20.

bei dieſem wie bei J. Chr. Schmidt verkauft, und „nirgends ſonſt in England“. Ein königl. Privilegium vom 14. Juni '20 ſicherte dem Componiſten Druck und Verkauf ſeiner Vocal- und Inſtrumentalwerke auf vierzehn Jahre und wurde nach Ablauf dieſer Friſt mehrmals erneuert. Die in der folgenden Saiſon nöthig gewordenen Zuſätze kamen als »Arie aggiunte« in derſelben Weiſe heraus, ſchon am 30. December '20 angekündigt, am 21. März '21 ausgegeben, und zwar an die Käufer des früheren Werkes gratis. Die Freunde fingen alſo ihren Selbſtverlag ſehr uneigennützig, oder, wie die Geſchäftsleute ſich auszudrücken pflegen, ſehr unpraktiſch an.

Nach der gedruckten Muſik veranſtaltete das Hamburger Theater zu Anfang des Jahres 1722 eine Aufführung dieſer Oper unter dem Titel Zenobia. Mattheſon beſorgte mit der Uhr in der Hand die gereimte deutſche Ueberſetzung. Dieſe hamburgiſche Aufführung iſt eines Nebenumſtandes wegen bemerkenswerth. Man hatte, den glänzenden Fortgang der Londoner Akademie betrachtend, nichts geringeres im Sinne, als in Hamburg etwas ähnliches zu verſuchen. Fünf der vornehmſten Geſandten und Edelleute traten zuſammen, unter denen ſich der engliſche Geſandte v. Wich befand, und deſſen Secretär Mattheſon bekam bei dieſer Kunſtanſtalt eine Stellung, welche der des R. Haym und P. Rolli in London nicht unähnlich war. Rhadamiſt war die erſte Oper, mit welcher dieſe Verwaltung anfing; alle Arien blieben italieniſch. Mattheſon erzählt im Patrioten: „Anno 1722 übergab der Hr. Hoffrath Gumprecht das Directorium an Ihre Excellentzen, dem Herrn Grafen von Callenberg, dem Herrn Envoyé von Wich, dem Hn. Conferentz-Rath von Ahlefeld, dem Hn. Envoyé von Wedderkopp, und dem Hn. Desmercieres.“[22]) Ein handſchriftlicher Zuſatz in ſeinem Exemplar, den er aus Rückſichten nicht drucken laſſen konnte, belehrt uns über den Ausgang dieſes Kunſthandels. Er ſchreibt: „Der Vergleich ging auf

22) Der muſikal. Patriot S. 190—91. Mattheſon rückt Zenobia hier als Nr. 170 an das Ende des Jahres 1721. Ich habe mehrere Textbücher geſehen, alle „gedruckt im Jahr 1722“. Schon Mattheſon's Betheiligung als Ueberſetzer deutet darauf hin, daß dies richtig ſein wird. Er erinnerte ſich ſpäter wohl, daß die Oper ſchon Ende '21 überſetzt und vorbereitet wurde und verwechſelte dies mit der wirklichen Aufführung.

ſechs Jahr. Er zerriß aber alſofort im andern dergeſtalt, daß die übrigen Intereſſenten alle auf die Hinterfüße traten, und einen gewiſſen Cavallier, Aleſeld von Jersbeck, ganz allein ließen, welcher das Werck, mit groſſen Koſten und Schaden, noch zwey Jahr fortſetzte, ſich ſodann mit einer guten Summe von den beyden noch folgenden loßkauffte, und die Opera, in recht ſchönem Stande, an baulichem Weſen, an theatris, an Kleidern ꝛc. den Schottiſchen Erben, Gumprecht und ſeinen Weibern, wieder überließ. So geſchehen d. 15. Mertz 1726. Auf Oſtern 1727 trat dieſer wieder ab und wurden subscriptiones angenommen." Eine eingehende Schilderung dieſes Zuſtandes, wie ſie ſich aus Flugblättern, Satiren und ſonſtigen Urkunden der Zeit geben ließe, würde uns in einen Abgrund von Gemeinheit führen, in dem ſich nicht einmal mehr, wie doch früher in Keiſer's beſten Tagen, friſche productive Kräfte hervorthaten. — Die alte Hamburgiſche Handſchrift des Rhadamiſt wird noch jetzt in der Berliner Bibliothek aufbewahrt.

Die dritte neue Oper der Akademie, Narciß (Narciso), von Rolli gedichtet, von Domenico Scarlatti componirt, von Roſeingrave einſtudirt, erlebte nur fünf Vorſtellungen.

Wie Burney und andere berichten, hatte Thomas Roſeingrave die Muſik mit aus Italien gebracht und in Abweſenheit des ihm befreundeten Componiſten hier zur Aufführung eingerichtet. Dies iſt ein Irrthum, Scarlatti war ſelber herüber gekommen. Auch Er hoffte bei der Akademie ſein Glück zu machen, ja ihm beſonders waren ſo ſchöne Ausſichten eröffnet, daß er ſogar ſeine Capellmeiſterſtelle an der Baſilika des Vatikan fahren ließ und im Auguſt 1719 nach London wanderte.[23]) Einen Bruder ſeines Vaters, Franceſco Scarlatti, bis-

23) »Gennajo 1715 [erwählt] Domenico Scarlatti, figlio del cav. Alessandro, di Napoli, scolaro in Roma del Gasparini, partì per Londra in Agosto del 1719.« Baini, Palestrina II, 282. Wenn Heinichen ihn in einem 1728 herausgegebenen Werke (Der Generalbaß in der Compoſition. Dresden 1728. 4.) noch römiſchen Capellmeiſter nennt, muß man dies ſo verſtehen, daß er ihn vor 1720 als ſolchen perſönlich kennen gelernt, von ſeinen ſpäteren Schickſalen aber nichts weiter erfahren hatte. Drückt er ſich doch ſo aus — („eine Cantate des berühmten Sigr. Aleſſandro Scarlatti, des ältern zu Neapolis: denn der jüngere Scarlatti iſt in Rom Capellmeiſter", S. 797) —, daß man annehmen muß, es

her nicht einmal dem Namen nach bekannt, brachte er mit, und dieſer gab noch am 1. September '20 ein Concert größtentheils von eignen Compoſitionen.[24]) Wir haben alſo daran, bei Abgang ſonſtiger Nachrichten, einen Anhalt, wie lange wohl die Scarlatti in London geweſen ſein mögen.

Iſt nun die Anweſenheit eines ſo tüchtigen und gefeierten Mannes, wie Domenico Scarlatti war, den Londoner Muſikern und Kunſtfreunden ſpäter ganz entfallen, ſo muß er ſich in ſeinen Erwartungen ganz außerordentlich getäuſcht und nicht einmal Gelegenheit gefunden haben recht vor die Oeffentlichkeit zu kommen. Wer London kannte, hätte ihm dies vorausſagen können. Sein berühmter Vater hatte zwar ein großes Gewicht, ſo daß es nicht ſchwer hielt deſſen Concerti ecclesiastici während der Anweſenheit des Sohnes und Bruders in London zum Druck zu bringen. Domenico ſelber war der größte italieniſche Clavierſpieler, der Einzige aus der ganzen Zeit, deſſen Compoſitionen neben den Bach'ſchen und Händel'ſchen noch jetzt als klaſſiſch und grundleglich daſtehen. Auch hatte er nach Händel's Abreiſe aus Italien für den Marcheſe Ruſpoli in Rom und ſonſtwo ſchon mehrere Opern componirt, die mit den beſten Erzeugniſſen ſeines unerſchöpflichen Vaters vereint gewiß einen anſehnlichen Koffer füllten und für die Engländer muſikaliſche Nahrung auf viele Jahre zu enthalten ſchienen. Aber er wußte nicht, was dieſe gefräßige Nation auch in der Kunſt verſchlingen konnte; und da man die komiſche Muſik vorläufig ganz ablehnte, ſo mußte ihm ſein Vorrath gar ſehr zuſammen ſchmelzen. Seinem Clavierſpiele konnte wohl niemand Bewunderung verſagen; aber weil es Händel war, neben dem er jetzt zum zweiten mal ſtand, wurde er leider nur zu bald gewahr, daß ihm ſein italieniſches Publikum fehlte, daß er ſich hier nicht in ſeiner, ſondern in Händel's Heimath befand, auf einem fremden Boden,

habe zwei Scarlatti mit dem Vornamen Aleſſandro gegeben, und ſo hat es Walther (Muſikaliſches Lexicon S. 546) denn auch verſtanden.

24) »For the benefit of Signor Francisco Scarlatti, brother to the famous Alessandro Scarlatti. At Mr. Hickford's Great Room in James'-street, near the Hay-market, this present Thursday, being the 1st of September, will be perform'd, a Consort of vocal and instrumental Musick, by the best Masters. The greatest part of his own composition.« Daily Courant v. 1. Sept. '20.

und ohne die Gabe des frohen Weltſinnes, der Univerſalität und des Eingehens auf die Gefühlsweiſen fremder Menſchen und Völker, die ſein gegneriſcher Freund in ſo vollem Maaße beſaß. Auch kam es zwiſchen ihnen nicht einmal zu lebhafter Rivalität; man wollte Vocalmuſik, man wollte Opern: und auf dieſem Gebiete konnte der große Claviermeiſter nie das volle Bürgerrecht erlangen.

Allerdings hatte Scarlatti in England begeiſterte Verehrer, die ihn in ſeinem Fache über alle Mitlebende erhoben. Sein Irrthum beſtand nur darin, daß er glaubte, dieſe Freunde bildeten dort die Mehrzahl und leiteten die öffentliche Meinung. Er glaubte, ganz England denke von ihm wie der Oberſt Blathwayt; ein Schüler ſeines Vaters, der jetzt im Directorium der Akademie ſaß, und wie Thomas Roſeingrave.

Thomas Roſeingrave war Domenico's Schüler, ein enthuſiaſtiſcher ſonderbarer Irländer, der als eine der damaligen muſikaliſchen Perſönlichkeiten Londons, und weil er unſerm Händel die Ehre anthat ſein Gegner zu ſein, hier nicht ganz übergangen werden kann. Er war der Sohn eines Kirchenmuſikers in Dublin und ein talentvoller junger Mann; daher gewährte ihm das Capitel zu St. Patrick in ſeiner Vaterſtadt eine Penſion zu einer italieniſchen Reiſe. Ums Jahr 1710, als Händel aus Italien heimkehrte, pilgerte Tom Roſy dorthin. „Auf dem Wege nach Rom in Venedig angekommen — ſo ließ ſich Burney von ihm erzählen —, ward er, als ein fremder Virtuoſe, in das Haus eines Edelmannes zu einer muſikaliſchen Akademie geladen, wo man ihn, unter Anderen, erſuchte am Harpſichord Platz zu nehmen und die Geſellſchaft mit einer Probe ſeiner Kunſt zu erfreuen. Mit gutem Muthe und behenderen Fingern, als gewöhnlich, begann er, und glaubte ſich ſelbſt übertroffen, auch auf die Beifall klatſchende Verſammlung einigen Eindruck gemacht zu haben. Nachdem nun von einer Schülerin Gaſparini's eine Cantate geſungen war, die der Meiſter ſelber begleitete, trat ein ernſter junger Mann, in Schwarz gekleidet und mit einer ſchwarzen Perrücke, aus dem Winkel hervor, in welchem er, ſo lange Roſeingrave ſpielte, ruhig und aufmerkſam geſtanden hatte, und begann auf Verlangen ebenfalls etwas vorzutragen. Roſeingrave glaubte, wie er ſpäter ſagte, zehn hundert Teufel hätten das Inſtrument beſeſſen, denn nie hatte er eine ſolche

Ausführung und einen solchen Effekt für möglich gehalten. Das Spiel des schwarzen jungen Mannes übertraf alles, was Er jetzt konnte oder je zu erreichen hoffte, so sehr, daß er sich gern die Finger abgehauen hätte, wenn ein passendes Instrument zur Hand gewesen wäre. Sich nach dem Namen des außerordentlichen Spielers erkundigend, wurde ihm gesagt, es sei Domenico Scarlatti, der Sohn des berühmten Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave berührte einen Monat lang kein Instrument, schloß sich dann aber innig an den jungen Scarlatti an, folgte ihm nach Rom und Neapel, und blieb fast immer in seiner Gesellschaft so lange er in Italien war.“[25]) An Begeisterung fehlte es diesem Irländer also nicht; und wenn Enthusiasmus, wie Göthe sagt, der Schlüssel ist, der die Pforten der Kunst öffnet, so war Tom Rosy auf dem besten Wege. Aber wie er sich in dieser Geschichte zeigt, bewährte er sich im ganzen Leben; der musikalische Spleen blieb bei ihm vorwaltend. Oft in der Nacht eilte er an's Clavier, und wenn er einige Griffe und Contrapunkte gemacht hatte, kroch er wieder in sein Nest zurück. Er gehörte zu den Pedanten, die Palestrina eine ausschweifende Verehrung widmeten; Mobilien und Wände seiner Schlafkammer waren mit Papierstreifen beklebt, auf denen besonders vorzügliche Stellen des alten Vaters der Kirchenmusik verzeichnet standen. Zuletzt wurde von all der Phantasterei, bei welcher doch nichts heraus kam, als einige formlose Phantasien, einige schulfüchsige harte unklare Doppelfugen, einige mäßige Cantaten, Arien und dergleichen, und von einer unglücklichen Liebe sein Nervensystem so zerrüttet, daß ihm schon der bloße Klang zuwider war, und so endete ein Leben voll Plage und Unruhe in Musiküberdruß.

Im Mittsommer 1713 kehrte er über Paris nach Dublin zurück, wie wir aus einer Empfehlung sehen, die ihm der Gesandtschaftssecretär Prior an Swift mitgab[26]), welchem er sodann etwas auf der Orgel vorspielte. Darauf begab er sich nach London, um für sein Talent einen größeren Wirkungsplatz zu gewinnen. Unserm Händel war er, wie alles Ungesunde, unleidlich.

25) Burney, History IV, 263—64.
26) Prior an Swift, Paris, 16. Aug. '13. In Swift's Briefwechsel.

Dies nun war der Mann, an den ſich Scarlatti gewieſen ſah und dem er ſeine Werke um ſo mehr anvertrauen mußte, da er ſelber wohl nicht die Fähigkeit beſaß, ein Orcheſter gut anzuführen, noch viel weniger, ſich ein ſolches aus den hier zuſammen gewürfelten groben und feinen Elementen erſt zu bilden. Unter ſolchen Verhältniſſen entſtand ſeine Oper Narciß, eine farb- und ſo zu ſagen muthloſe Muſik, der Roſeingrave einige Geſänge eigner Compoſition beifügte, die mit dieſen vereint auch auszugsweiſe gedruckt, aber bald wieder verſchollen und vergeſſen war. Die Tage, welche Mimo Scarlatti in London zubrachte, können nicht ſeine glücklichſten geweſen ſein. Doch gegen Händel ließ er ſich durch engliſche Schickſale und Freunde nicht einnehmen: Beweis genug für eine urbane Künſtlernatur.

Porta, Scarlatti und Roſeingrave waren alſo für die Akademie nicht mehr vorhanden. Ein gleiches würde dem guten Galliard widerfahren ſein, wenn er, auf den Rath ſeiner Freunde hörend, ſich auch zugedrängt hätte. Aber Beſcheidenheit macht weiſe. Er ſtand von einem Unternehmen ab, welchem er nicht gewachſen war, und fand für ſein Talent bald einen ganz vergnüglichen Wirkungsplatz. Der engliſche Sänger Gordon bewährte ſich ebenfalls nicht, und Margherita de l'Epine war allerdings vor zwanzig Jahren eine reizende Sängerin geweſen. Sie heirathete Dr. Pepuſch; Gordon und Roſeingrave gingen ganz in das engliſche Lager über.

Hatte die Akademie ſich auch nicht entfernt eine nationale Aufgabe geſtellt, ſo wollte ſie es doch zuerſt möglichſt mit inländiſchen Muſikern und mit der Schule Scarlatti's, des anerkannt größten der lebenden Operncomponiſten, verſuchen. Dieſer Verſuch mißlang. Daß die Gründer der Akademie über die künſtleriſche Einrichtung und Leitung des Inſtitutes anfangs wenig im Klaren waren, geht daraus unzweideutig hervor. Einig war man nur in dem Beſtreben, an Sängern wie an Tonſetzern das möglich beſte zu gewinnen. Händel allein die Leitung zu übertragen, wäre dem Hofe ganz recht geweſen, widerſprach aber zum Theil ſchon deßhalb den Neigungen vieler Tonangeber; und es war für Händel kein Unglück, daß er ſich den Boden für ſeine Wirkſamkeit erſt erkämpfen mußte.

Zweiter Jahrlauf: vom 19. Novbr. '20 bis zum 5. Juli '21.

Man berief nun im Sommer 1720 den Hauptvertreter der auf Scarlatti folgenden, alſo nächſtälteſten Richtung im muſikaliſchen Drama — Giovanni Bononcini, deſſen Werke hier längſt beliebt waren. Er hielt ſich damals in Rom auf, was man aus der Dedication ſeiner Cantaten an Georg I. entnehmen.[27]) Die Berufung wurde hauptſächlich durch den jungen Grafen Burlington vermittelt. Als dieſer ſeine erſte italieniſche Reiſe machte — in den Jahren 1714 und '15 — hörte er im Capranica-Theater zu Rom die Oper Aſtarte und fand ein großes Vergnügen daran. Ihn hieran erinnernd in der Zuſchrift des Textbuches dieſer Oper, ſagt Paolo Rolli hinzu, die Approbation des Grafen ſei nicht nur die Urſache geweſen, daß man das Werk auch in der engliſchen Akademie aufzuführen beſchloſſen habe, ſondern auch, daß der Componiſt ſelber herübergekommen ſei und ſeine Oper durch Hinzufügung neuer Schönheiten der Gunſt ſeines edlen Patrons nur deſto würdiger zu machen geſucht habe.[28]) Burlington gehörte ſpäter eben nicht zu den Hauptbeſchützern Bononcini's.

Mit dieſer Oper wurde am 19. November der neue Jahrlauf begonnen. Aſtarte konnte noch in derſelben Saiſon 23 mal wiederholt und im ganzen 30 mal gegeben werden. Die mehrfach, auch von Caldara componirte Dichtung war von Apoſtolo Zeno (obwohl Rolli dies verſchweigt) und zuerſt 1708 in Venedig aufgeführt. Walſh druckte eilig die Geſänge und Inſtrumentalſätze dieſer „hochgefeierten Oper", ebenfalls wie Rhadamiſt „ſchön geſtochen und vom Autor ſorgfältig corrigirt"; und ſie erſchien auch in einem ganz klaren und reinlichen, obwohl keineswegs ſchönen noch correcten Drucke.[29])

---

27) »Io sono uno di questi ultimi, che qui mi trovo, chiamato da Roma per servizio della Reale Accademia di Musica.« Bononcini, Cantate e Duetti. Londra, 1721.

28) Vgl. Burney, History IV, 267. Eine Aufführung des Aſtarte in der Capranica wird auch bei Allacci (Dramaturgia p. 123) angegeben, die Muſik aber dort und bei Gerber (N. Lex. II, 191) dem Belegneſer Perfetti zugeſchrieben, was demnach nicht richtig ſein kann.

29) Astartus an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Accademy Compos'd by Bononcini. London, J. Walsh. 88 Sei-

Die Muſik hat Burney eingehend durchgenommen und über jeden Geſang ſeine Meinung nieder geſchrieben. Ich würde ihn hier gern für mich reden laſſen, wenn in ſeiner umſtändlichen Beſchreibung die Züge des Bononcini'ſchen Kunſtcharakters nur einigermaßen wieder zu erkennen wären. Er wundert ſich, nach „ſorgfältiger und treuer" Unterſuchung, wie ein ſolches Werk einer früheren Zeit ſelbſt in der Kindheit des Geſchmackes ſo viel Vergnügen bereiten können; und wir müßten uns vielmehr wundern, wenn eine ſo ſehr für die Faſſung, die Neigung, das Verſtändniß der Zeit zugerichtete Muſik dies nicht gethan hätte. Er bekennt, keiner einzigen Arie begegnet zu ſein, der man Originalität oder eine ſelbſtändige Melodie nachrühmen könne, noch viel weniger der Zartheit und dem Pathos, wofür Bononcini doch ſelbſt von ſolchen Lob erhalten, die ihm übrigens reiche Erfindung und tiefe Wiſſenſchaft abſprachen[30]); und wir glauben mehr oder weniger deutlich in jedem Geſange das gar nicht zu verkennende Geſicht dieſes Componiſten zu erblicken, das Gefällige, Glatte, Zarte und Anmuthige, und wiſſen auch, daß mehrere dieſer Lieder zu engliſchen Worten weit und breit geſungen wurden. Die Oper gehört zu den drei Werken — Aſtarte, Criſpo, Griſelda —, aus denen man ihn am beſten erkennt; und obwohl das Endurtheil über Bononcini nicht zurückgehalten werden ſoll, weſſen ſeine Tonwerke doch zunächſt nicht gemeiſtert, ſondern in ihrer Eigenthümlichkeit begriffen ſein. Wir werden weiter unten insgeſammt darauf eingehen.[31])

Schon durch Seneſino's Ankunft war die Luſt an den Opernſpielen außerordentlich geſteigert. Allerdings konnte nur Händel ſeinem großen Talente auf die Dauer Bedeutendes, Mannigfaltiges und immer Neues bieten, wie es denn auch die erſte Vorſtellung des erneuerten Rhadamiſt war, bei welcher die Zeitungen ſeiner Ankunft, ſeiner Leiſtungen und ſeiner zweitauſend Guineen mit Erſtaunen ge-

ten in Fehde. Als erſchienen angekündigt in Daily Post vom erſten, und Daily Courant vom dritten April '21.

30) Burney, History IV, 273.

31) Aſtarte kam im Jahre 1721, ſchon vor Rhadamiſt, auch in Hamburg zur Aufführung und zwar ganz italieniſch. Vgl. Mattheſon, muſikal. Patriot S. 190.

dachten.[32]) Aber alles, was an Aeußerlichkeiten geeignet iſt ein zeitliches Uebergewicht zu verleihen, beſaß Bononcini. Man wundere ſich daher nicht, wenn die Beſchreibung der nächſtfolgenden Jahre hier etwas anders ausfällt, als in den Schriften, die bisher davon gehandelt oder, bei Umgehung genauer Unterſuchungen, eigentlich nur darüber gemuthmaßt haben; man mache ſich darauf gefaßt, Bononcini zeitweilig zur Herrſchaft gelangen und Händel zurückſtehen zu ſehen.

Als nächſte Neuigkeit gab man am 1. Februar '21 ein Werk unbekannten Urſprunges unter dem Titel „Arſaces, oder *Amore e Maestà.*“ Vielleicht hatte Bononcini einiges dazu beigeſteuert. Die Vermuthung liegt aber nahe, daß es das Werk eines neuen Componiſten war, nämlich des Filippo Mattei genannt Pippo, des bewunderten Violoncelliſpielers der Akademie. Wir begegnen ihm in London ſeit dem Anfange des Jahres 1719; er führte in verſchiedenen Concerten eigne Compoſitionen auf, meiſtens in Gemeinſchaft mit dem Geiger Carbonelli, welcher bei der Akademie die erſte Violine ſpielte.[33]) Wenn man ihm dieſe Oper zuſchreibt, wird ſeine Betheiligung bei der folgenden deſto erklärlicher.

Die heftigen Parteien für Händel und für Bononcini waren im Entſtehen. Man verſprach ſich nun von einer Oper, in welcher

---

32) »Signor *Nicolini* [!], the famous Italian Eunuch, is newly arriv'd here from Venice, and sung last Wednesday night [28. Decbr.] at the New Opera with great applause, 'tis said the Company allows him 2000 Guineas for the Season.« Applebee's Orig. Weekly Journal v. 31. Dec. '20. Das andere Wochenblatt, welches dieſer Vorſtellung des Rhadamiſt erwähnt, bei welcher der Hof zugegen war, ſagt ebenfalls »the famous *Nicolini* performed with his wonted applause« (Mist's Weekly Journal or Saturday Post v. 31. Dec. '20); im größeren Publikum muß man ihn daher längere Zeit mit dem Löwenkämpfer aus Hydaſpes, dem ſprichwörtlich gewordenen Ritter Nicolini, verwechſelt haben.

33) In einem Concerte am 13. Febr. '19 wurde unter anderm geſpielt »A Concerto and Solo for the Violin by Mr. Carbonelli, and Mr Pipo.« (Daily Courant v. 12. Febr. '19.) Am 28. Febr. deſſelben Jahres fand ein anderes Concert in vier Theilen ſtatt, von denen Pippo den zweiten componirte. — Am 14. März '22 zu Carbonelli's Benefiz in Drury-Lane war die zweite Nummer »A Concerto on the Bass Violin, composed and performed by Sig. Pippo.« Daily Courant v. 12. März '22.

beide Componiſten auftraten, ein ganz beſonderes Vergnügen. In Italien war dieſe Theilung der Arbeit ſchon vielfach verſucht, obwohl ſelten mit ſo ſpannender Neugier, wie jetzt in London. Auf ſolche Weiſe entſtand die Oper Muzio Scävola. Händel bekam den letzten Akt, Bononcini den mittleren; den erſten, der unter allen Umſtänden der unerheblichſte war, gab man dem genannten Signor Pippo.

Muzio Scävola. 1721.

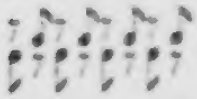
Paolo Rolli, „italieniſcher Secretär der Akademie", ſuchte die Worte zuſammen und ſchrieb das Textbuch dem Könige zu.

Händel's Muſik iſt im Original erhalten. Weil von der Oper nur ein geringer Theil gedruckt wurde[34]), muß man ſich doppelt freuen, daß auch noch die Partitur des ganzen Werkes exiſtirt.[35]) Wir können alſo durch Vergleichung der Leiſtungen unſerer drei Meiſter noch jetzt an dem Vergnügen der Akademie in etwas theilnehmen.

Pippo bietet uns, nach einer ziemlich langen aber ſchwachen Ouvertüre, eine Reihe angenehmer Geſänge, denen jedoch Eigenthümlichkeit und ein wirkungsvoller dramatiſcher Zuſammenhang abgeht. Seine Arien enthalten recht ſchöne Melodien, ſind ſangbar und natürlich, aber niemals reich gebildet, niemals aus drängender innerer Fülle hervor gequollen, wie man beſonders bei ſolchen Geſängen wahrnimmt, die nur als ein frei aus der Tiefe des Gemüthes kommender Ausdruck Werth haben können, z. B. »Degno d'amor tu sei.« Hier ſieht man den Muſiker, der die Töne nach einem vorgeſetzten Zwecke gefühlvollen Ausdruckes mühſam fortſchiebt und nur ſtellenweiſe in Fluß kommt, nicht den Tondichter, der in frei innerlicher Aeußerung alles Zweckliche vergißt. Mancher Geſang iſt gut an ſich, nur zu leicht befiedert für Wort und Sache; klein, mitunter tändelnd kleinlich. Die Begleitung iſt etwas philiſtröſ und einförmig, in dieſen Grenzen aber natürlich und gefällig. Sehr häufig

34) The favourite Songs in the Opera call'd Muzio Scaevola. London, J. Walsh. [1721.] 21 Seiten in Folio, enthaltend: eine Ouvertüre und vier Geſänge von Bononcini, drei von Händel und einen von Pippo, aber ohne Angabe der Componiſten.

35) Aeltere Abſchrift im British Museum: Add. MSS. 16, 108. Das Exemplar vom Hamburgiſchen Theater befindet ſich in der Berliner Bibliothek.

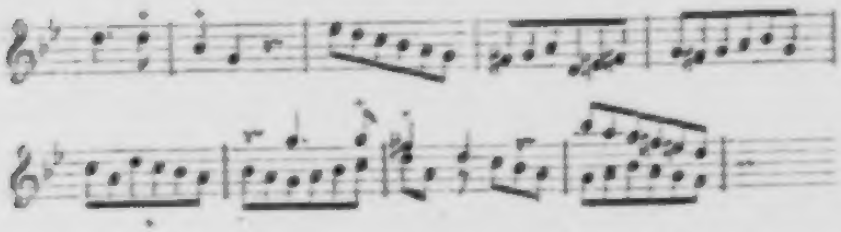
ſpielt die erſte Violine die Singmelodie im Einklange mit; die zweite Violine bildet dann wohl die Mittelſtimme und die Viola den Baß ohne weitere Zuthaten, doch iſt gewöhnlich auf eine paſſende Abwechslung zwiſchen dem erſten und zweiten Theile der Arie Bedacht genommen. Hin und wieder trennt ſich die Begleitung mehr von dem Geſange ab und ſucht ihm ſelbſtändiger gegenüber zu treten, wie in dem Vordertheil der Arie »Tutti pensieri miei«. Aber wenn Händel dieſe Begleitung wählt, ſo entfaltet ſich etwas Bedeutendes, während hier dieſelbe Figur durch beſtändiges Antworten der drei Oberſtimmen des Quartettes auf den Baß  in Spielerei aufgeht; ſie ſoll die Bewegung des Herzens andeuten, aber das Herz eines wahrhaft bewegten Menſchen ſchlägt anders. Dieſe kleinen Meiſter ſind immer beſorgt, wir möchten vergeſſen, daß die Kunſt der Töne eigentlich weiter nichts ſei, als ein anmuthig heiteres Spiel, dem Tiefen und Formloſen gleich abhold. Pippo ſchließt ſeinen Akt mit einem kurzen accompagnirten Recitativ, was unmöglich von beſonderer Wirkung geweſen ſein kann. Ueber ſeine Muſik war alſo das Urtheil leicht geſprochen. Man zollte ſeinen Leiſtungen auf dem Violoncell volle Bewunderung und gab ihm den Rath, ſeine künſtleriſche Kraft als Spieler zu bethätigen, aber ſich nicht mit dem Componiren den Kopf zu zerbrechen.

Bononcini's Ouvertüre iſt den Geſängen, welche Walſh herausgab, vorgedruckt; doch wohl nur, weil ſie leichter auszuführen war, als die von Händel, mit der ſie übrigens nicht im entfernteſten verglichen werden kann. Auch iſt ſie weſentlich nichts, als eine Erneuerung der alten Inſtrumentaleinleitung, die hier ſchon 1708 als Ouvertüre zu Thomyris bekannt wurde, aber auch wohl ſchon wieder vergeſſen war. Natürlich blieb es Bononcini unbenommen, auch von früheren Opernarien zu benutzen was ihm paſſend ſchien. Seine Geſänge ſtechen vortheilhaft ab von denen des Pippo. Gleich die erſte Arie »Si, l'amo, o cara« hat eine breitere Melodie, eine reichere und auch freiere Geſtalt; und ſo iſt es durchgehends. Auch die Begleitung hält er ſelbſtändiger. Er iſt ein entſchiedener Liebhaber der

concertirenden Schreibart, in welcher er sich schon vor zwanzig und mehr Jahren kurz nach Scarlatti und Keiser festsetzte. Ueber die damals zur Geltung gelangten kleinen Nachahmungen und Zwischensätzchen geht er noch jetzt nicht wesentlich hinaus, nur wählt er sie nicht so sorgfältig charakteristisch, wie die genannten Kunstgenossen, sucht sie aber zu möglichst großen Formen auszudehnen, wodurch denn sehr häufig nur ein populäres Nichts entsteht. In diesem Kreise gerathen ihm nicht selten recht schöne, so zu sagen echt Bononcini'sche Bildungen, wie hier z. B. »Selvaggie deita«. Die lebhafte Arie »Scogliesi la porcella« ist ähnlich gestaltet und in ihrer Art eine ausgezeichnete Melodie, nur zu sehr mit Coloratur behangen. Im höheren Sinne ist es allerdings unkünstlerisch, und sieht kleinmeisterlich aus, wenn eine kleine instrumentale Figur fast Takt um Takt in den Gesang hinein spricht; Scarlatti weiß sich schon durch die Wahl der Motive vor diesem Abwege viel mehr zu hüten. Neben solchen Gesängen nun, die ihren unschuldigen Tag für sich leben, finden sich andere, welche zu einer Vergleichung mit Händel geradezu herausfordern. »Tormento fiero« zum Beispiel ist ein solcher Satz, bei welchem eine pathetische Melodie versucht und in dem Stimmgewebe Kunst, Wohlklang und harmonische Fülle angestrebt wird. Bononcini hatte inzwischen, nach Aufführung des Astarto, den Rhadamist gehört; nun wollte er es in den gerieſenen Stellen mit ihm aufnehmen. Aber daß er hier bloßer Nachahmer, den äußeren Effekt eines nicht italienischen Meisters beneidender Nachahmer war, wollte er weder Andern noch sich selbst gestehen, noch weniger, daß seine Kräfte auf keinen Fall eine ebenbürtige Leistung zuließen. Es ist kein Schwung, kein Halt in seiner Composition, oft fällt er in das einfach Liedmäßige ab, oft in das Gesuchte; der glatte Italiener wird hier steif und trocken, Fluß und Kunst fehlen, und von der Schönheit, die inmitten reicher Blattumhüllung von Innen aufblüht, wie bei Händel überall in solchen schönsten und kunstvollsten Erzeugnissen, ist hier nichts zu sehen.

Nach dem Gesagten können wir uns über den Theil, welchen Händel bearbeitete, kurz fassen. Seine »Ouverture pour Act 3 de Muzio«, wie die Ueberschrift lautet, rauscht lebhaft vorüber. In der Fuge, so frei er auch damit schaltet, verliert man das Thema nie aus

dem Gehör, und ſelbſt wo er nur mit tändelnden Zwiſchenſätzen beſchäftigt ſcheint, weiß er es im Baſſe gleichſam als Begleitung derſelben immer feſt zu halten. Alles iſt äußerſt durchſchlagend und eingänglich für Jedermann; aber auch die Gelehrten fanden daran zu bewundern. Händel beantwortet die kleine Terz d—b, den Schritt von dem zweiten zum dritten Tone im Thema, mit dem halben Tone g—fis:



was gegen die Fugenregel iſt. Man nehme f ſtatt fis, ſo geräth man in die nach ut re mi fa sol la richtig angelegten ſtillen Mönchsgänge, aber das erhöhte Lebensgefühl, welches Händel durch Ueberſchreitung der Regel ausſprach, iſt verſchwunden. Geminiani beſonders ſoll über dieſen unſcheinbaren und doch kühnen Ausweg, über dieſe unerwartete Wirkung durch das denkbar kleinſte Mittel erſtaunt geweſen ſein und in italieniſcher Ueberſchwenglichkeit ausgerufen haben, dieſer halbe Ton gegen die Regel ſei eine Welt werth.[36]) Mattheſon ſetzt gar beſcheiden hinzu: „Was will das ſagen? Nichts!“ denn wahrſcheinlich fiel ihm ein, daß auch contrapunktiſche Stümper, auch Er und Keiſer, dieſe Regel ſchon vielfältig übertreten hatten. Aber unter den Fugenmeiſtern iſt dieſes Nichts eine große Seltenheit, und bei Bach habe ich es noch nicht angetroffen.

Die erſte Arie »Lungo pensa« für Signora Turaſtanti, den Worten und dem Charakter der dramatiſchen Perſon vorzüglich entſprechend, iſt in dem Styl des Liedes aus Acis und Galatea „Fort, du ſüßer Sängerchor“ componirt, ohne dadurch zu einer unſelbſtändigen Copie herabzuſinken. Gewiſſe Grundformen laſſen ſich in Händel's Melodiebildung immer erkennen, gewiſſe klaſſiſche Muſter die er

36) »Quel semitono vale un mondo.« ſind ſeine Worte wie Mainwaring (Memoirs p. 44) ſie angibt. Vgl. Mattheſon's Ueberſetzung S. 38.

ſich ſelber ſchuf und ſodann für paſſende Gelegenheiten im Auge behielt.

Man wird in dem dritten Akt des Muzio wenigen Sätzen begegnen, die nicht ausgezeichnet wären. Das Ganze iſt in friſcher Luſt geſchaffen, zum größten Theile ſogar mit Sorgfalt aufgeſchrieben. Ueberall giebt er ſich ſelbſt. Eine Nachahmung irgend einer der geprieſenen Eigenthümlichkeiten Bononcini's läßt ſich nicht bemerken, man müßte denn die Eleganz dahin rechnen, welche bei dieſen Geſängen mehr hervorſticht, als bei manchem andern Werke Händel's. Doch auch dieſe fließt aus innerer Quelle als eine echt Händel'ſche Eigenſchaft, die ſich nicht einmal richtig von Bononcini lernen, obwohl im Wettkampfe mit ihm höchſt paſſend verwerthen ließ. Händel bleibt hier durchaus ſeiner Art treu, nach welcher er dem großen Haufen wohl entgegen kommen, ihm aber nicht auf Koſten der Kunſt ein Opfer bringen konnte. Seine Arien ſind überall größer, als die der Italiener, aber er hat ſie auf die prächtigſten, eingänglichſten Melodien gebaut. Der unmittelbare Eindruck während der Aufführung mußte ſich nothwendig für Händel ausſprechen. Solches geſchah auch, und das genügte ihm. Aber mit einer weniger ausgezeichneten Compoſition würde er unter den damals herrſchenden Geſchmackneigungen dieſen Sieg ſchwerlich errungen haben. Man muß das Walten eines guten Geſchickes darin erkennen, daß die Menſchen hartnäckig nur ſeine beſten Leiſtungen gelten ließen: das ſtählte ihn und trieb ihn höher und höher, zur ſelben Zeit, als der Beifall des Tages, die Ueberſchätzung des Unbedeutenden und Nichtigen, den Bononcini und viele Andere verdarb.

Mit klugem Bedacht richtete er die Arien nach den Fähigkeiten ſeiner Sänger ein; aber auch hier beharrte er ſtolz auf ſeinem künſtleriſchen Standpunkte. Er wußte, daß Miß Robinſon nicht die große Sängerin war, welche ihre Freunde und faſt alle Opernbeſucher in ihr erblickten, ſuchte daher mit großer Mühe (wie ſeine Handſchrift zeigt) die Muſik ihren Kräften anzupaſſen, entſchloß ſich aber vorkommenden Falls lieber zu einer vollen, gebundenen, die Singſtimme tragenden und deckenden Begleitung, als zu unpaſſenden Balladenmelodien. Daß die Dame ihm dieſes nicht dankte, ſondern mit Bononcini's Liederchen beſſer zufrieden war, werden wir ſpäter er-

fahren. Selbſt eine ſo wundervolle Arie wie »Ah dolce nome« ſcheint ſie ebenſo wenig gewürdigt, als Händel's zarte Fingerzeige zu ihrer Ausbildung verſtanden und benutzt zu haben. Der Prachtgeſang für Boschi »Volate più de' venti« zeigte den ſchwachen Verſuchen der Italiener gegenüber, wie man naturgemäß für Baß ſchreiben müſſe; der gleich vortreffliche »Il confine della vita« zeigte daſſelbe für Senesino's Stimme, obwohl auf eine gänzlich verſchiedene Weiſe. Einem andern trefflichen Sänger, dem Berſelli, gab er in »Cara, se ti vedro« eine ſeiner allerſchönſten geſangreichſten Sicilianen. Nichts geringeres kann von den beiden Duetten geſagt werden, die unter ſich wieder, je nach dem Paare, welches ſie ſingt, ſo durchaus verſchieden ſind. Was wollten Bononcini's Melodien gegen ſolche Muſik bedeuten! Es war nicht möglich, ein muſikaliſches Programm eindringlicher und entſchiedener auszuſprechen, als hier durch Händel geſchehen iſt. Er ſchrieb dieſes köſtliche Werk in dem Monate vor der Aufführung, wie das Ende ſeiner Handſchrift beſagt: »Fine | G F H. | London March 23. 1721.«

So endete der denkwürdige Verſuch. Die Wirkung war bedeutend, aber keineswegs ſo entſcheidend, wie Mainwaring und mehr oder weniger auch Hawkins, Burney und ihre Nachſprecher vorausgeſetzt haben; ſie war der Anfang, die Verwicklung, nicht die Löſung des muſikaliſchen Streites. Dieſe Oper brachte alſo die Parteien nicht zum Schweigen, ſondern rief ſie ganz eigentlich erſt hervor; erſt mit der Aufführung des Muzio begannen die heftigen Verhandlungen über den Unterſchied der Schreibarten von Bononcini und Händel.

Am 7. Januar '23 gab man die Oper in Hamburg, ebenfalls ganz italieniſch.[37])

37) Mattheſon ſagt im muſikal. Patrioten S. 191: „von Hn. Händel's Compoſition. Andere nennen einen: Giovanni"! Seine Vergeßlichkeit, die ſich hier auf's neue bekundet, iſt an dieſem Orte um ſo auffallender, da er nur fünf Jahre vorher folgendes drucken ließ: „Sonſt iſt hier am 7ten dieſes Monaths [Jan. 1723] abermahl eine neue Opera vorgeſtellet worden, welche den Titel: Muzio Scevola führet. Sie iſt zwar an ſich ſelbſt ganz Italiäniſch geſungen; doch in eine feine proſam überſetzet, und dazu mit einem Teutſchen Vorſpiele gezieret worden. Soviel Actus darin befindlich ſind, ebenſo viel Compoſitions haben ſich auch dabei ſignaliſiret. Nehmlich drey. Die erſte Handlung hat Buononcini gemacht [?]; die andere Mattei (welcher unter dem Namen Pipo, i. e. Filippo, in dem Orcheſtre zu

Auf Muzio Scävola, der wegen ſeiner aufregenden, mehr zur Kritik als zum Kunſtgenuſſe herausfordernden Haltung nicht ſehr oft wiederholt werden konnte, folgte am 20. Mai ein Werk von Bononcini unter dem Titel »*Ciro*, oder *Ohio ed Amore*.« Der Name des Componiſten wurde in den Ankündigungen der Akademie nicht angegeben, wenige Fälle ausgenommen. Nach Burney wäre Ariosti der Autor, der doch damals noch in Bologna war. Ein altes handſchriftliches Verzeichniß zu den ſieben Geſängen, welche Walſh druckte[38]), nennt Bononcini, das Textbuch der Braunſchweiger Auf-

---

London den Violoncello ſpielet), und an der dritten Handlung hat Händel ſeine Kunſt bewieſen. Alle dieſe Meiſter-Stücke ſind uns aus Engelland herüber geſandt worden; außer dem Prologo, welcher von Keiſer iſt. Sollte nun dergleichen muſicaliſche Ariſtocratie ferner bey den Opern einreißen, ſo dürfte wohl ſchwerlich vers erſte, unter den Componiſten, ein Monarch entſtehen." Critica Musica (Hamburg 1721. 4.) I, 256. Hier zuerſt wird dem Bononcini der erſte Akt ſtatt des zweiten zugeſchrieben; eine Verwechslung, die in viele Bücher überging. Mattheſon giebt ſodann nicht den Attilio Ariosti, ſondern richtig den Pippo als einen der drei Componiſten an, aber für den zweiten Akt. Die Nachricht bildete ſich bei weiterer Verwechslung endlich dahin aus, daß Ariosti ſelbſt mit dem Nebennamen Pippo belegt wurde: und ſo ſteht es ebenfalls in vielen Büchern. Eine ganz richtige Angabe der drei Componiſten Pippo, Bononcini und Händel und der ihnen zugewieſenen Akte enthält der Brief des Kammerherrn A. de Fabrice (London, 21. April 1721) an den Generalfeldmarſchall Flemming in Dresden; über die Mittheilung, daß Händel den Preis davon getragen habe, drückt Flemming ſeine Freude aus: »Je suis bien aise aussi de ce que l'allemand l'emporte dans la composition sur tous les autres musiciens.« (M. Fürſtenau in dem angef. Aufſatze „Händel in Dresden".)

Hawkins und Burney wiſſen von keinem Pippo, ſondern geben einen Akt an Attilio Ariosti, der damals garnicht in England war. Ihre Nachrichten ſind wunderlich verwirrt. Hawkins ſagt (V, 273), A. Ariosti ſei erſt 1723 nach England gekommen und ſein erſtes Werk für die Akademie ſei die Oper Coriolan geweſen (was durchaus richtig iſt, denn nach ſeinem erſten Londoner Aufenthalt um 1716 war er wieder in ſeine Heimath zurückgekehrt), ſchreibt ihm aber doch (V, 277) einen Theil des Muzio Scävola zu, der ſchon 1721 aufgeführt wurde. So etwas reimt ſich nur bei Hawkins. In einem Satze (V, 276) läßt er den Attilio von Bologna nach London kommen, in einem andern (V, 291) von Berlin, meint aber beide Male dieſelbe Reiſe zu Anfang des Jahres 1723! Burney nimmt die Hauptmaſſe dieſer Verkehrtheiten ungerügt auf, und führt (IV, 257) das einzige, was in Hawkin's Angabe richtig iſt, nämlich daß Attilio zuerſt 1723 mit der Oper Coriolan in der Londoner Akademie aufgetreten ſei, als eine große Abſurdität an!

38) The favourite Songs in the Opera call'd *Cyrus*. London, J. Walsh. [1721.] 14 Seiten in Fol.

führung aus dem Jahre 1724 ebenfalls[39]), und eine Vergleichung der übrigens unerheblichen Musik zeigt, daß diese Angaben gegründet sind.

Am fünften Juli schlossen die Vorstellungen dieses Jahrlaufes. Es wurden lauter vollständige Opern aufgeführt, drei Concerte ausgenommen, von denen jedes in seiner Art merkwürdig ist.

Das erste fand am 28. März '21 statt und brachte eine Serenata von Alessandro Scarlatti, deren Titel nicht weiter angegeben ist. Das Theater war glänzend erleuchtet und die Bühne zweckmäßig und prächtig eingerichtet, ganz wie bei den Maskeraden.[40]) Fast sollte man auf den Gedanken gerathen, Domenico Scarlatti sei noch jetzt hier gewesen und man habe das Werk ihm zum Besten aufgeführt.

Das zweite Concert am 14. Juni enthielt „über dreißig Gesänge aus den vorhergegangenen Opern", vorgetragen von denselben fünf Sängern bei einem ähnlich geschmückten Theater.

Das letzte Concert am 5. Juli kam der bei Hofe sehr beliebten Durastanti zu gute. Es bestand unter andern aus „zwei neuen Cantaten von Händel und Sandoni", und außerdem namentlich aus „vier Gesängen und sechs Duetten von dem berühmten Steffani, von Senesino und der Durastanti vorgetragen".[41])

So ging diese zweite Saison nicht vorüber, ohne daß auch noch den Altmeistern der Tondichtung, Scarlatti und Steffani, ein kleiner Tribut dargebracht wäre.

---

39) »L'Odio e l'Amore, ovvero Ceo.« Braunschweig, Wintermesse 1724. „Die Music dieser Opera ist componiret von dem berühmten Hrn. Bononcini." Textbuch in der Bibl. zu Wolfenbüttel.

40) »A *Serenata*, compos'd by Sig. Cavalliero *Alessandro Scarlatti*, perform'd by Sig. Francisco Bernardi Senesino, Signora Durastanti, Mrs. Anastasia Robinson, Signora Salvai, Sig. Boschi. The stage will be illuminated, and put in the same form as it was in the Balls.« Daily Courant v. 27. März '21.

41) »By His Majesty's Command. For the benefit of *Signora Durastanti*. At the King's Theatre in the Hay-Market, this present Wednesday, being the 5th of July, will be perform'd a *Concert of Vocal and Instrumental Musick*, compos'd by the best Masters particularly, Two new Cantata's by Mr. *Handel*, and Sig. *Sandoni*; Four Songs and Six Duetto's by the famous Signor *Stefani*, performed by Signora Durastanti, and Signor Senesino.« Daily Courant v. 5. Juli '21.

Dritter Jahrlauf: vom 1. Nov. '21 bis zum 16. Juni '22.

Haben wir das erſte Jahr als die Zeit der Vorbereitung zu betrachten, und bildet das zweite im Drama der Akademie die Periode der Verwicklung, ſo müſſen wir das nun folgende dritte, und zum guten Theile auch noch das vierte, die Glanzzeit Bononcini's nennen. Es waren beſondere, natürlich außer dem Kreiſe der Kunſt liegende Urſachen, welche dieſe Wandlung zu Gunſten des Italieners veranlaßten; daher konnte ſie auch von denen, die ſich, wie Burney, einſeitig an die Muſik hielten, weder bemerkt noch für möglich gehalten werden.

Aber ſchon aus der Berufung Bononcini's und aus dem Beginn der Erörterungen über den Unterſchied ſeines Styles von dem Händel'ſchen ließ ſich ſolches weiſſagen. Von einer Geſellſchaft, deren Kunſturtheil es zuließ, dieſe Männer als ebenbürtig neben einander zu ſtellen, war vorauszuſehen, daß ſie auch noch den nächſten Schritt wagen und das Schwächere begünſtigen werde. Die Stimmung der Zeit kam dem mißleiteten ſchwächlichen Kunſtſinne hierin trefflich zu Hülfe. Die Südſeegeſellſchaft war zuſammen geſtürzt, und mit ihr, wie man fürchtete, Wohlſtand, Verkehr und Geſchäftsvertrauen verſchwunden. Ein Ausbruch der jakobitiſchen Verſchwörung und in Folge deſſen ein allgemeiner Umſturz ſchien unvermeidlich. Und wäre ſolches geſchehen, ſo würde durch den Fall des Wohlſtandes die geſunkene Sittlichkeit ſich wieder erhoben haben. Aber ehe man ſich's verſah, hatte Walpole mit einem äußerſt geſchickten Finanzplane Alles in's Reine gebracht; nun verlachte man die thörichte Furcht noch mehr, als man die thörichten Hoffnungen der Zeit des Schwindels verwünſcht hatte, und die finanzielle Rettung bedeutete eine neue moraliſche Niederlage. Ein Nachſchwindel, ein dumpfer Taumel, ſich äußernd als tolle Genußſucht und als Ueberdruß an der Bethätigung der helleren und edleren Kräfte des Lebens, bemächtigte ſich der tonangebenden Geſellſchaft: und in dieſem Zuſtande war alles recht und trefflich, was „den Edlen der Nation", nach dem Ausdruck einer damaligen Zeitung, „die Langeweile vertreiben und ſie von der Mühſal des Denkens befreien konnte".[42]) Man ſage alſo, ob ein

42) London Journal v. 24. Febr. '22.

Bononcini nicht willkommen sein mußte, Er, der unter seinen Zeitgenossen unbestritten den Anspruch erheben durfte, eine wahrhaft gedankenlose Musik auf eine wahrhaft schöne Weise hervorbringen zu können! Und der Ruhm muß ihm bleiben, einer solchen Zeit diejenigen Töne gesungen zu haben, welche ihr gefielen.

Manches andere kam hinzu, diesem Componisten eine persönliche Bedeutung zu verleihen. Seit fünfundzwanzig Jahren hatte er in Italien und Deutschland einen berühmten Namen. In England waren mehrere Melodien „von Bononcini" in den Gesellschaftsgesang übergegangen, und obwohl diese zur guten Hälfte von Marc' Antonio componirt waren, wurde doch alles dem Einen Giovanni zugeschrieben. Schon im Jahre 1709 wiesen ihm die Engländer den nächsten Platz nach Scarlatti an, also die zweite Stelle im Gebiete der dramatischen Composition. An Caldara und Lotti dachte man in England viel weniger.

Nun waren auch viele der Meinung, im Hinblick auf Händel den Deutschen, die wahre Feinheit der italienischen Sprache sei doch nur von einem gebornen Italiener musikalisch wiederzugeben; und diese Meinung verbreitete sich um so schneller, weil jeder, der sie vertrat, dadurch ohne weiteres das Ansehen eines gründlichen Kenners erhielt und zugleich die wahre und tiefe musikalische Schönheit mit einem gewissen Schein des Rechtes ablehnen durfte. Wie sehr, wie kindisch wurden daher die kleinen Züge bewundert, in welchen Bononcini gewisse Eigenheiten italienischer Betonung keck und glücklich nachzuahmen wußte, und die man doch ohne seine freigebigen Erläuterungen niemals heraus gefunden hätte! Schon um 1710 und später wieder bei dem Utrechter Te Deum und den geistlichen Compositionen für Cannons war unserm Händel von englischer Seite dieselbe Verkennung begegnet, nach welcher der Componist nicht Wort und Sinn der Dichtung, sondern die Laute der Sprache in Musik zu setzen hätte, und er mußte sich oft den unübertrefflichen Purcell vorhalten lassen. Also hüben und drüben bei größter Verschiedenheit der musikalischen Bildung genau dieselbe Einseitigkeit, dieselbe Verkennung des eigentlichen Vollgehaltes der Kunst der Töne. Es fehlte nur noch, daß beide Theile sich jetzt gegen Händel zusammenschlossen: und diese im Irrthum so natürliche als im Wesen unnatürliche Verbin-

dung vollzog ſich denn auch wirklich. Hieraus entſprangen in der Folge alle jene Lobredner des himmliſchen Bononcini, die in phantaſtiſcher Selbſttäuſchung mit den ausgeſuchteſten Feinheiten der Kunſt vertraut zu ſein glaubten, und doch ihr lebelang nicht viel über die ſchottiſche Bockleier hinauskamen. Händel's rückſichtsloſe Geradheit beſchleunigte dieſe Verbindung, wie man unter andern aus ſeinem Benehmen gegen Moriz Greene, den bedeutendſten der heranwachſenden engliſchen Kirchenmuſiker, ſehen kann. Greene war ſeit 1718 Organiſt an der St. Paulskirche. Erſtaunt über Händel's Orgelſpiel, drängte er ſich überall zu und bemühte ſich angelegentlichſt um ſeine Freundſchaft, ja, gab ſich her ihm die Bälge zu treten, nur um ihn ſpielen zu hören und ſeine Kunſtgriffe erlernen zu können. Seine Freundlichkeit grenzte an das Bedientenmäßige; ſo ſagt Hawkins, und fügt hinzu „Seine Beſuche bei Händel, im Hauſe Burlington's und des Herzogs von Chandos, waren häufiger, als dieſem willkommen war". Doch ertrug ihn Händel, da er in ſeiner aufdringlich und unterwürfig ausgeſprochenen Bewunderung nur Lernbegierde und argloſe Beſchränktheit erblickte. Als aber Bononcini in's Land kam, und Maſter Greene nun auch dieſem in derſelben Weiſe den Hof machte, nahm Händel nie wieder einen Beſuch von ihm an.[43]) Seit dieſer Zeit nannte er ihn nur ſeinen Bälgentreter und wählte ihn ſehr gern zum Gegenſtand ſeiner Scherze. Aber Bononcini war ganz anders geartet. Nicht allein nahm er die Schmeicheleien wohlgefällig auf, er wußte auch immer etwas Paſſendes und Süßes zurückzuſagen: woraus denn dieſe engliſchen Muſiker ſeine überlegene feine Weltbildung preiswürdig erkannten. Der Schwache, Unſelbſtändige, um in der Welt auch etwas zu bedeuten, ſucht ſich einen Stärkeren an den er ſich lehnen könnte, und wird ſtets Den maaßlos preiſen, der ihm ſolches geſtattet. Bononcini wußte das Imponirende ſeiner Perſönlichkeit noch zu verſtärken durch Dünkel und Uebermuth, die ihn in den Augen der Gläubigen als edles Selbſtbewußtſein ſo ſchön kleideten, auch für einige Zeit ſich ganz wirkſam erwieſen, ihm aber doch endlich einen ehrloſen Fall bereiteten.

43) S. Hawkins, History V, 328.

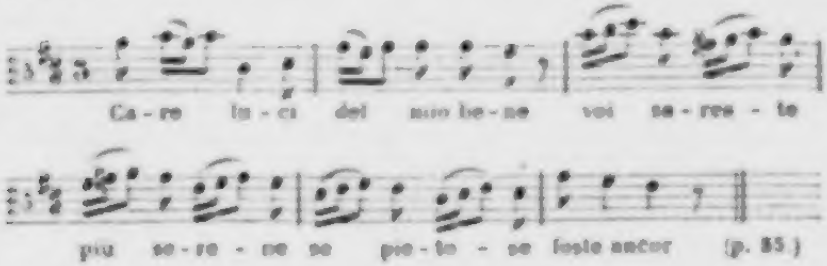
Auf so mancherlei Ursachen also läßt sich Bononcini's Beliebtheit zurückführen. Hierzu kommt noch sein ausgezeichnetes Violoncellspiel, wodurch er für die Hausmusik des Adels ein gesuchter Gast wurde, und die Klugheit, welche er mit allen Italienern theilte, die musikalischen Schätze nicht, wie das sorglose deutsche Genie, hier- und dorthin zu verstreuen, sondern hübsch übersichtlich auf einem Haufen zu halten.

Dies führt uns auf ein Werk, welches Bononcini eben jetzt veröffentlichte, und welches sein Talent auf die faßlichste Weise von verschiedenen Seiten zeigte und ihm mannigfachen Nutzen brachte, nämlich auf die »*Cantate e Duetti*, dedicati alla Sacra Maesta di Giorgio re della Gran Bretagna &c. da Giovanni Bononcini. Londra MDCCXXI.« (99 Seiten in obl. 4.) Das Werk wird etwa zu Anfang dieser dritten Saison, als Bononcini kaum ein Jahr in England war, ausgegeben sein, gelangt also auch chronologisch hier in ganz richtiger Folge zur Besprechung. Ein guter Freund rieth, es dem Könige zuzuschreiben, um Händel auch aus der Gunst des Hofes nach und nach zu verdrängen, was indeß erfolglos war: denn der Palast von St. James fuhr fort, sich des deutschen Tonsetzers gegen den italienischen, sowie der italienischen Sängerin (Durastanti) gegen die englische (Robinson) anzunehmen.

Das Buch wurde nur auf Subscription abgelassen, und nach damaligem Brauchen auf die vornehmste Weise, nämlich ohne Bezeichnung einer Verlagshandlung, herausgebracht. 440 Exemplare wurden vertheilt der vorgedruckten Liste zufolge, auf der sich seine Hauptfreunde durch die Zeichnung mehrerer Bücher bemerkbar machen, und unter diesen namentlich Lord Carleton mit 30, der Herzog und die Herzogin von Queensberry zusammen mit 50, Marlborough's Tochter, die Gräfin von Sunderland, allein sogar mit 55 Exemplaren. Der Preis war zwei Guineen; man nannte es „das große Subscriptionsbuch", wahrscheinlich des Preises wegen.

Die Musik beginnt nach einem unbedeutenden Vorspiel mit einer Merkwürdigkeit, mit einem Recitativ durch zwölf Tonarten, in welchem sich aber die Absicht des Componisten, ein Kunststück vorzulegen, mit dem Ausdruck des Textes höchst glücklich vereint; es ist dabei sehr sangbar und einfach gehalten, und in seiner Art ein wahres Muster.

Vorwiegend in allen dieſen Cantaten, wie überhaupt in Bononcini's Geſängen, iſt das, was die Liebhaber eines tändelnden Ausdruckes der Empfindungen das Pathetiſche nannten, was wir aber jetzt deutlicher als Sentimentalität bezeichnen können, zart und anmuthig, aber auch etwas eintönig erklingend. Es ſind mehr muſikaliſche Elegien, als lebensfriſche Geſänge. Dahin gehören die Arien »Era meglio lasciarmi morire« in der dritten Cantate (p. 22), »Verra un dì« in der ſechſten (p. 44), »Care luci« in der achten (p. 55), »Sì, sì, vi rivedrò« in der zwölften (p. 87), und viele andere. Die Melodien ſind zum Theil ſehr ſchön, die ganzen Sätze zeichnen ſich durch eine weiche Haltung aus. Wer aber in Scarlatti's, und noch mehr in Händel's Reichthum eingedrungen war, mußte ſie doch etwas langweilig finden: denn ihre Wirkung äußert ſich nicht als Kräftigung, ſondern zuerſt als ſanfte Erregung, bald aber als Abſchwächung und Ermattung des Gefühles. Der Grund hiervon läßt ſich in ihrer Compoſition nachweiſen. Zu den Vorzügen, welche Bononcini vor Scarlatti haben ſollte, rechnete man namentlich die größere Ausdehnung ſeiner Melodien. Dem läßt ſich nicht widerſprechen, denn die Bemerkung muß ſich jedem aufdrängen, der die Muſik beider Meiſter aufmerkſam vergleicht. Aber die Urſache hat man nicht angegeben. Die Melodien oder Motive, aus denen die Geſänge gebildet werden, ſind bei Bononcini länger als bei Scarlatti, äußerlich oder nach ihren Haupteinſchnitten gemeſſen; aber auf ihre innere Gliederung geſehen, löſen ſie ſich gewöhnlich in ſehr kleine Tongebilde auf, deren Verknüpfung und häufige Wiederholung das erzeugt, was uns als melodiſches Geſammtbild entgegenſtrahlt. Ein einziges Beiſpiel, der Anfang einer ſoeben erwähnten Arie, wird genügen:



(p. 55.)

Dieſe Art der Melodiebildung iſt ſo gewöhnlich bei ihm, daß uns auch die meiſten übrigen Arien der Sammlung hätten als Beiſpiel dienen können. Nun war ein Uebelſtand bei der Sache. Scarlatti's Melodien ſind, was ſie ſein müſſen, wirkliche Motive, bewegende Mächte, d. h. bildſame Keime die zu einer größeren Geſtalt emporwachſen; die des Bononcini ſind es nicht. Zwar wenn dieſer die Melodie durch ein Recitativ unterbricht, wie in dem Satze »Siedi Amarilli« (p. 68); oder wenn er in einer ſeiner früheren Opern (Mario fuggitivo, Wien 1708) die Zigeunerin mit einer mehrmals wiederholten lieblichen Siciliane charakteriſirt: ſo wird eine lange, aus kleinen Motiven geflochtene Melodie ſehr bedeutſam, denn in ſolchen Sätzchen muß der melodiſche Gedanke nicht entfaltet, ſondern zuſammen gedrängt erſcheinen. Auch in der Liedform, welcher er ſich mit größerem Geſchicke als Scarlatti zu bedienen weiß, iſt dieſes Verfahren ganz am Orte, weil es auch hier nicht auf Entfaltung, ſondern auf einheitliche Zuſammenziehung ankommt. Aber bei umfaſſenderen Bildungen, bei der Arie und verwandten Geſängen, zeigt ſich der Mangel einer ſolchen Compoſition: es iſt im erſten Ausſprechen des melodiſchen Gedanken zuviel vorweg genommen, die treibenden Kräfte ſind in vorſchnellem Zuſammenfluſſe verhärtet und erſtarrt, die ſtete, wenig veränderte Wiederholung will ſich nicht zu einem bedeutenden Ganzen abrunden, und wahrhaft Neues, von dem Thema Verſchiedenes, wie es bei rechter Anlage im Verlaufe eines Tonſtückes hervortritt und eben durch den Contraſt mit dem Hauptgedanken zu einer höheren Einheit verſchmilzt, kann ſich hier nur ſelten, und auch dann nur mühſam bilden. Seine Arien, im Großen und Ganzen überſchaut, erreichen daher nicht jenen Höhenſtand des Wachsthums, welcher für dieſe Kunſtform der normale iſt. Sie mögen mit mannigfachen Reizen ausgeſtattet ſein, aber der eigentliche Reiz des Lebendigen fehlt ihnen, der Drang geſunder Kraft, die durch alle Grade verſchlungener Geſtaltung unaufhaltſam zur Blüthe eilt.

Und hieraus erklärt ſich die Art ihrer Wirkung, das Erſchlaffende, Niederdrückende, Einſchläfernde. Daß ſolches erſt ſo ſpät in England empfunden, erſt dort auf denkwürdige Weiſe ausgeſprochen wurde, iſt auch nicht zufällig. Zwar war die Ausbildung der Arie ſchon das Grundſtreben der dramatiſchen Muſik, als an Händel noch

nicht gedacht wurde; aber ſo lange Bononcini keinem andern, als dem Aleſſandro Scarlatti gegenüberſtand, mußte man ihm volle Berechtigung und ehrende Vorzüge zugeſtehen. Denn Scarlatti, ſo vorſchreitend, ſo vielſeitig, ſo unerſchöpflich er auch war, bewegte ſich doch mit beſonderem Behagen in der Welt des kleinen und munteren Lebens; ſeinen Schöpfungen etwas Zuläßliches an die Seite zu ſtellen, war dem melodiereichen Bononcini möglich, ohne den Aufſchwung zum Großen zu verſuchen, und ſo gelangen ihm in dieſer Begrenzung Werke von leichter, befriedigender, harmoniſcher Wirkung. Dahin gehört das, was er für Berlin, Wien und Rom ſetzte, und was ihm zuerſt in England einen Namen machte; dahin gehört auch noch ſeine Oper Aſtarto, mit welcher er vor der Akademie zuerſt auftrat, deren durchſichtige, behende Melodien die Zuhörer ſo oft anlockten, und dem Werke ein Verdienſt verleihen welches ihm Burney vergebens abzuſprechen ſucht. Aber wie ſchnell änderte ſich das alles, als er nun in London Demjenigen gegenübertrat, welcher ſchon in kindlichen Jahren ihm die Anerkennung einer befremdenden muſikaliſchen Macht abnöthigte! Händel hatte die langen Melodien Bononcini's, ja weitaus längere, und ihnen wohnte wieder die Scarlatti'ſche Kernhaftigkeit inne. Sie wuchſen auf wie ein Baum, prächtig und einheitlich geſtaltet, breiteten, belaubten ſich, trieben Blüthen und Früchte. Die Arie, in ihrer herrlichen Form Geſetz und Freiheit bewahrend, ragte nun erſt aus der Oper hoch hervor als die Krone muſikaliſcher Bildungen. Gewaltſam fühlte ſich Bononcini auf dieſes weitere und freiere Gebiet getrieben. Er warf ſich jetzt ebenfalls auf das Größere, anfangs mit einem Glücke, welches ſeinem Dünkel und der vorgeblichen Geringſchätzung des Gegners entſprach, bald aber zum gänzlichen Unterliegen und zum vollgültigen Beweiſe alles deſſen, was in Vorſtehendem über die Eigenartigkeit ſeiner Kunſt auseinander geſetzt iſt.

Bononcini ſteht mit ſeiner Thätigkeit abſeiten der natürlichen Entwicklung, nicht in der wahren vollen Strömung; ſeine Tonbildungen ſind ganz eigentlich rückſchreitende, unter dem Vorgeben des Fortſchrittes von der wahren Bahn ablenkende: und dies machte den Kampf gegen ſie zu einer unabweisbaren Nothwendigkeit. Sie ſind denjenigen Blumen vergleichbar, in welchen, wie Göthe herrlich

klar gezeigt hat, die triebkräftige Natur gleichsam erschlafft, und „ihr Geschöpf in einem unentschiedenen, weichen, unsern Augen oft gefälligen, aber innerlich unkräftigen und unwirksamen Zustande" läßt.[41]) Es ist daher nur natürlich und hoch erfreulich, wenn angesichts solcher Erzeugnisse so recht deutlich hervortritt, wie wahre Natur gedeiht und blüht. Ein Zusammenwirken Händel's mit dem älteren Scarlatti in dieser späten Zeit und in englischer Umgebung würde etwas höchst Peinliches, etwas Unnatürliches gehabt und doch nichts gelehrt haben, als was wir auf friedlichere Weise nun ohnehin wissen; aber das unmittelbare Gegenübertreten Bononcini's und seiner Kunst in dieser Zeit, die zu einer entscheidenden Wendung in der Geschichte der Tonkunst überleiten sollte, gewährt im Ganzen ein lehrreiches, erhebendes Schauspiel.

Auf einige merkwürdige Züge der Cantaten müssen wir noch kurz hindeuten, bevor wir unsern Meistern wieder auf die Bühnenlaufbahn folgen.

Eine große Seltenheit bei Bononcini sind Sätze tief schmerzvollen Ausdruckes, wie „In meinen letzten Stunden" (Negl' ultimi momenti), der zweite Theil der Arie »Se tanti miei dolori« (p. 26—28). Hier hat man ein echtes Stück Musik im Sinne Scarlatti's und Händel's, nur die Schlußtöne sind der Größe dieser Stylart nicht recht angemessen. Wenn Bononcini dergleichen schon dem Scarlatti nachmachte, wie sehr mußte er erst Händel's derartige Gesänge heimlich beneiden und bewundern!

Ueberschwenglichkeit des Ausdruckes und die Melodie einer Instrumentalstimme, also einen italienischen und einen deutschen Fehler, finden wir in der Arie »Quando dicea d'amarmi« (p. 39—42) vereinigt. Wenn Händel seiner Singstimme eine instrumentale Melodie verleiht, was wir oft bemerkt haben, so geschieht es meistentheils contrapunktischer Zwecke halber, wo es also wenigstens in einer Hinsicht berechtigt erscheint, und niemals ist dann zugleich der Ausdruck leerer, so zu sagen italienischer Ueberschwenglichkeit damit verbunden. Bononcini, der gesanggeborne, wird hier ein Vorläufer jener ausschweifenden Neuneapolitaner, deren Kehle mit der Geige wetteiferte.

41) Die Metamorphose der Pflanzen, Einleitung 7.

. Die Duette dieſer Sammlung verdienen noch beſonders beachtet zu werden. Sie beſtehen nicht aus einzelnen Sätzen, welche den Cantaten beigefügt wären, ſondern aus natürlichem Zwiegeſang, aus zwei Cantaten (der 7. und 14. oder letzten) für zwei Perſonen. Der Titel „Cantaten und Duette“ iſt daher nicht ganz richtig. Auf dieſe Weiſe bilden ſich vier Duette, von denen das erſte (Luci barbare spietate) wenig Werth hat, das zweite dagegen (Spero che in pace) nach den beſten Muſtern eines Steffani'ſchen Kammerſatzes ſchmuck und zierlich ausgearbeitet iſt. Das dritte (Pietoso nume arcier) iſt kanoniſch, nimmt ſich die Freiheiten dieſer Schreibart ohne ihre Geſetze zu erfüllen; es iſt ohne Reiz und Gehalt; die Rundſtrophe dürfte ſich zu dieſer Form auch wohl am wenigſten ſchicken. Das vierte (Se l'idolo che adoro), welches die Sammlung ſchließt, paßt zu einer ſolchen Anlage ſchon beſſer, da es überwiegend einfach zweiſtimmig gehalten iſt. Wie das zweite als Kammerſatz, ſo kann dieſes letzte als Bühnenduett von leichterem Gewebe recht wohl beſtehen. Doch ſind ſelbſt in dem geringen Umfange von vier Duetten gewiſſe Contrapunktsmanieren bemerklich, die in dieſem damals ſchon auf's höchſte vervollkommneten Zweige der Compoſition auf keine große Fülle von Hülfsmitteln ſchließen laſſen. Daß Bononcini nun gar alle dieſe Duette in der Rundſtrophe ſchreibt, alſo aus der Form der Arie mit da Capo nicht herauskommen kann, zeigt ſeine Beſchränktheit noch deutlicher und allgemeiner.

Nachdem die Akademie die erſten Vorſtellungen des dritten Jahrlaufes mit bekannten Werken ausgefüllt hatte, folgte am 9. December '21 eine neue Oper von Händel.

Floridante. 1721.

Paolo Rolli verfaßte den Text, und dedicirte dieſe heldenhafte, „durch eine ausgezeichnete Muſik verherrlichte“ Liebesgeſchichte des thraciſchen Prinzen dem Thronerben, Prinzen von Wales.[45]) Die

45) »Quindi umilmente le consacro questo mio Drama perchè in esso ambe quelle difficili amabilissime qualità dell' Eroe nell' Amante, e dell' Amante nell' Eroe; ardisco dire che sono da eccellente Musica al più vivo e toccante grado esaltate.«

Musik ist im Original erhalten bis auf den Schlußchor; es fehlt also das Datum der Entstehung. Die Rollen der beiden Damen wurden später für andere Sängerinnen versetzt und umgeschrieben. In dem ganzen Werke sind die einfacheren, kürzeren, liedartig angelegten Gesänge vorherrschend; woraus Burney Anlaß nimmt zu erhärten, „daß Händel's einfache, getragene Arien die seiner Zeitgenossen ebensosehr überragen, als seine feurigen Gesänge die ihrigen an Geist und Wissenschaft", und „daß daher die Parteigänger Bononcini's wenig Grund hatten, seine einfachen, als unvergleichlich zart und pathetisch gerühmten Gesänge zu preisen, da in einem einzigen Akte von Händel gewöhnlich mehr Arien dieses Schlages anzutreffen sind, als in einem ganzen Drama von Bononcini."[46]) Nach unsern Begriffen freilich; aber da wir uns die Gründe für Bononcini's zeitweilige Beliebtheit klarer gemacht haben, als Burney, so brauchen wir seinen Standpunkt, den eines unbedingten Beschützers und Vertheidigers Händel's, nicht einzuhalten, müssen vielmehr hervorheben, daß die im Floridant erstrebte Einfachheit und Kürze auf eine gewisse Dahingabe an die damalige Geschmacksrichtung schließen läßt. Auch so entstand eine Fülle musikalischer Schönheiten; doch das beste, was Händel erreichen sollte, lag nicht auf der Verfolgung dieses Weges. Es würde für ihn von nachtheiliger Wirkung gewesen sein, wenn ihm in solchem Streben etwas Einschlagendes, die Zeitgenossen völlig Befriedigendes gelungen wäre: er hätte sich dann nach und nach von dem Wege verlieren können, auf welchem er endlich dem Höchsten genugthun sollte. Dieses heben wir offen hervor, überzeugt, daß die gerechte Bewunderung so herrlicher Gesänge, wie des hochfreudigen Anfanges »Dimmi, o spene,« des halbrecitativischen Satzes für Senesino »Notte care«, der später für die Durastanti eingefügten wundervollen Siciliane »Dolce mia speranza«, und so vieler anderen, dadurch nicht im mindesten verkümmert wird.

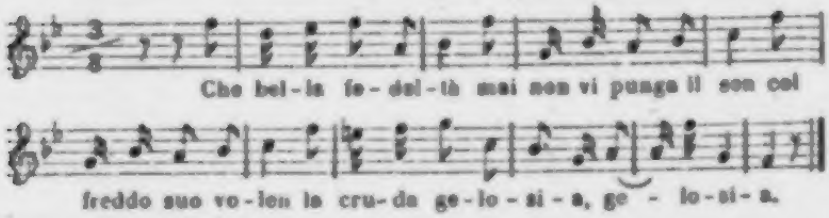
Floridante wurde anfangs 1723, unmittelbar nach Muzio Scävola, auch in Hamburg aufgeführt, und zwar, wie die Vergleichung ausweist, nach der von Walsh gedruckten Musik.[47]) Letzteres wird

46) Burney, History IV, 282—83.

47) Floridant an Opera as it was perform'd at the King's Theatre for the Royal Accademy Compos'd by Mr. Handel. Publish'd by the Author.

deßhalb bemerkt, weil man aus einer unbeſtimmten Aeußerung Mattheſon's, die in Hamburg gegebenen italieniſchen Opern Händel's ſeien „von auſſen eingeſandt“[48]), den falſchen Schluß machen könnte, Händel ſelber habe ſolche Einſendung betrieben.

Vier Wochen nach Floridant trat Bononcini mit ſeiner Oper Criſpo hervor. Auch zu dieſer hatte Rolli die Worte geliefert. Sie wurde ein Liebling ſeiner Bewunderer und kam vom 10. Januar bis zum 16. Juni, wo die Saiſon ſchloß, achtzehn mal zur Aufführung. „Criſpus-Arien“ wurde ein ſtehender Ausdruck für die leicht eingängliche Bononciniſche Muſik, und Töne wie dieſe



für Miß Robinſon geſetzt, hörte man lange trällern. Einen kleinen Theil der Geſänge brachte Walſh eilig zum Druck.[49]) Wir bemerken auch hier, wie bei Floridant, eine Annäherung der ſich ſo ſchroff gegenüber ſtehenden Meiſter; denn Bononcini hat ſchon in dieſer Oper ſich der Händel'ſchen Muſe auffallend zugeneigt, zum Theil, wie in der Arie für Seneſino »Sevedete i pensier miei«, mit entſchiedenem Glücke.

Noch eifriger ſuchte er auf dieſem Wege dem Deutſchen das große Gebiet abzujagen in ſeiner folgenden Oper, „Griſelda, oder die geduldige Griſel“ genannt, mit welcher er kaum ſechs Wochen nach der erſten, am 22. Februar hervortrat. Rolli, behenden aber armſeligen Geiſtes, hatte wieder den Text gemacht, wobei er ſich an eine berühmte, oft componirte Dichtung von Apoſtolo Zeno lehnen konnte. Trotzdem waren ihm dießmal die Verſe ganz ungewöhn-

---

ondon, J. Walsh. 81 pp. in Fol. Anfangs 1723 gab Walſh die zu den Aufführungen im December '22 geſchriebenen »Additional Songs in Floridant« heraus.

48) Ehrenpforte S. 96.

49) The favourite Songs in the Opera call'd Crispus. London, J. Walsh. 20 Seiten in Fol.

lich elend, rauh und ſinnlos gerathen, ſo daß ſich der Witz der Kaffeehäuſer darüber ergoß. „Griſelda heißt die Heldin der letzten neuen Oper“, ſchrieb man einer Zeitung aus Button's Kaffeehaus, „Gaultier ihr Gemahl, Rolli der Fiedler der, welcher die Verſe machte, und Bononcini der Meiſter, der ſie in Muſik ſetzte“, und leitete damit folgende, für Bononcini ſehr ſchmeichelhafte Spottreime ein:

Vom Königsthron und vom Gemahl verbannt,
Ging Griſel lammfromm, ſtill und unerkannt.
Erſt Rolli machte unſre Heil'ge brüllen,
Mit blüh'ndem Unſinn Feld und Wälder füllen:
Bis Bononcin die Verſe ließ ertönen
Und weihete ſo jammervolle Scenen.
Ihr Geiſt ward licht bei jedem ſanften Klang,
Und all der Wahnſinn ſtarb in ſolchem Gang.
Drauf Griſel rief: ich fühle neues Leben;
Dem Gaultier und dem Rolli ſei vergeben! [50])

Bei der Beſprechung der Griſelda hat Burney ſeinen gewöhnlichen Weg zerſtückelter Betrachtung glücklich verlaſſen; daher wir ihm hier das Wort abtreten.

„Es iſt ausgemacht, daß die kühne und vielſeitige Schreibart Händel's, ſeine reiche Harmonie und geniale Erfindung ſchon einen ſolchen Eindruck auf das Publikum gemacht hatten, um den Bononcini zu bewegen, bei Compoſition dieſer Oper den kleinen Klepper zu verlaſſen und nun auch das große Pferd zu beſteigen, ausgerüſtet mit allem Geſchirr, und beſtrebt ſich mit herkömmlichem Pomp und Anſtand zu bewegen. In der Ouvertüre hat er Trompeten und Pauken

50) Cast from her Kingdom, from her Lord exil'd,
Griselda still was lamb-like, mute and mild.
But Rolli's verse provok'd the Saint to roar,
She rav'd, she madned, and her pinners tore.
Till Bononcini smooth'd the rugged strains,
And sanctify'd the miserable scenes.
At each soft sound, again she felt her thought,
And all the nonsense dy'd beneath the note.
Appeas'd she cry'd, it is enough good Heaven!
Let Gualtier, and let Rolli be forgiven.
Freeholder's Journal v. 14. März '22.

angebracht; die erste Violine hat ein Solo von rapidem Laufe, und eine Menuet steht am Ende; aber die gebräuchliche Fuge ist wohlweislich umgangen, wahrscheinlich im Bewußtsein seiner Unzulänglichkeit in dieser Gattung der Composition dem Händel gegenüber. Der erste Absatz ist ebenfalls verschieden von den meisten andern in dieser Zeit, da er sich gänzlich von Lully's Vorbild entfernt. Und im Ganzen genommen ist diese Ouvertüre eine der besten Instrumentalcompositionen, die ich von Bononcini gesehen habe.

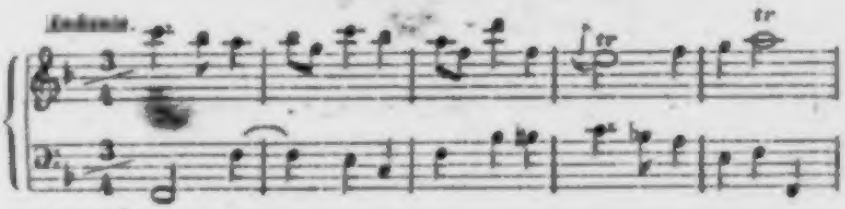
„Die Melodien dieser Oper sind im allgemeinen so anmuthig und elegant als irgend eine aus jener Zeit, und obwohl sie wenig Erfindung und Charakter in der Begleitung, wenig Wissenschaft in der Harmonie und Modulation offenbaren, sind sie doch von einer Klarheit und Leichtigkeit, die dem größten Theil der Zuhörer entschieden mehr Vergnügen bereiten mußte, als eine originelle und meisterliche Composition, von der man doch nichts verstand. Im Verlaufe der Zeit freilich lehrte Händel uns, wie man letztere beurtheilen und hingegen jene kunstlosen Tonstücke verachten müsse, in welchen die Harmonie den abgedroschenen frivolen Melodien zum Opfer gebracht wird, deren flüchtige zusammenhangslose Passagen durch beständigen Gebrauch so gemein und nichtssagend geworden sind, wie die flachen und abgedroschenen Witze in Swift's „höflicher Unterhaltung". Senesino's erste Arie »Parto, amabile ben mio« ist nicht ohne Würde, und scheint zu seiner Art von Handlung und Gesang sehr wohl gepaßt zu haben. Die Begleitung zu »Quanto mi spiro« ist lebendig und gut angebracht. Die Rouladen erscheinen uns natürlich jetzt, bei so großem Abstande der Zeit, als die gewöhnlichsten und bedeutungslosesten Theile jeder Melodie.

„Senesino's Hauptarie im zweiten Akt scheint mehr berechnet, eine begleitende Symphonie der Hörner einzuführen, als die Fähigkeiten dieses großen Sängers zu zeigen; die Passagen an sich sind armselig, und durch nichts als die Begleitung eines Violoncell bereichert.

„Die Baßgesänge dieser Oper, für Boschi gesetzt, sind schwächer, als die Arien für irgend eine andere Gesanglage, wenn man sie mit Händel's Leistungen vergleicht. Eine Stimme [wie Boschi sie hatte], machtvoll genug um einem vollen Orchester Trotz zu bieten, und doch

nicht ſo ſchmelzend, um uns die Verminderung ihrer Gewalt durch ein vortrefflich geleitetes Orcheſter bedauern zu laſſen, gewährte unſerm Händel eine Gelegenheit, alle Quellen ſeiner Harmonie und Erfindung zu öffnen, welche er ſelten verſäumte. Keine von Miß Robinſon's Arien iſt jetzt noch beſonders packend; und doch wird geſagt, daß ſie mit der Rolle der geduldigen Griſel in dieſer Oper ihren Sieg über das ſtarke Herz des Grafen von Peterborough vollendet habe. Wirklich ſcheint eine entfernte Verwandtſchaft zu beſtehen zwiſchen der Lage dieſes dramatiſchen Charakters und den Begebniſſen in dem eignen Leben der Miß Robinſon. Griſelda, ein Landmädchen von geringer Geburt, wegen ihrer Schönheit zum Thron erhoben; ſodann in ihre urſprüngliche Niedrigkeit zurückgeſtoßen; und endlich wegen ihrer Tugend wieder zu königlicher Würde hergeſtellt, mit größerem Glanze denn zuvor. Miß Robinſon, die Tochter eines Muſikers von geringer Bedeutung, ihrer Schönheit und Talente wegen auf den theatraliſchen Thron erhoben; ſodann ihre hohe dramatiſche Stellung verlaſſend und ſich erniedrigend zu dem Charakter der Maitreſſe eines Edelmannes, welcher ſie endlich für ſeine Frau erklärt und mit allen Ehren, Privilegien und dem Glanze einer Peereß von Großbritannien ausſtattet. Die beſte Arie in Griſelda ſcheint »Son qual face« zu ſein, in welcher ſich würdige Haltung mit einer bemerkenswerth charakteriſtiſchen Begleitung vereinigt.«[51])

Um Bononcini's Kunſt durch ein liebenswürdiges Beiſpiel zu veranſchaulichen, wählen wir nicht dieſen, ſondern einen anderen, in Liedform geſchriebenen und ſehr populär gewordenen Geſang derſelben Oper.



51) Burney, History IV, 284–85.

Die beiden Opern Criſpo und Griſelda wurden der Handlung wie der Muſik wegen ſehr beſucht und geprieſen. Nichts beweist ihre und ihres Autors Beliebtheit mehr, als die Streitfrage, welche damals beſonders in den Damengeſellſchaften häufig verhandelt wurde: ob Criſpo den Vorzug verdiene, oder Griſelda? Richard Steele hat uns in ſeiner beſten Komödie (The conscious Lovers), die in demſelben Jahre herauskam, etwas von dieſen Erörterungen aufbewahrt.

Bevil..... Wie gefiel Ihnen die Oper letzten Abend?

Indiana. Zunächst erlauben Sie mir, daß ich für die Billets meinen Dank abstatte.

Bev. O, Kleinigkeit. Aber bitte, sagen Sie mir; Sie, von den Modeparteilichkeiten frei, denke ich mir die geeignetste Richterin über einen mächtigen Streit unter den Damen, nämlich, ob Crispo oder Griselda die angenehmste Oper ist.

Ind. Mit Unterwerfung denn, ich kann in dieser Frage kein Richter sein.

Bev. Wie so, Fräulein?

Ind. Weil ich für eine von ihnen eine Vorliebe habe.

Bev. Bitte, welche ist das?

Ind. Ich weiß nicht — es ist etwas in Griselda's ländlicher Hütte, ihrem trostlosen Zustande, ihrer Armuth, ihrer Vereinsamung, ihrer Ergebung, ihrem unschuldigen Schlummer und dem einlullenden dolce sogno der über ihr gesungen wird, das übte eine Wirkung auf mich aus, daß — kurzum, in keinem andern Stücke befand ich mich in so schöner Täuschung.

Bev. O, nun weiß ich mir den Streit zu erklären! Griselda, so scheint es, zeigt das Elend einer mißhandelten unschuldigen Frau, Crispo das eines Mannes in derselben Lage; deßhalb sind die Männer am meisten für Crispo und, in Folge natürlicher Begünstigung, beide Geschlechter für Griselda.

Ind. So daß also das Urtheil, meinen Sie, sich für die erste erklären müßte, obwohl das Herz und die Einbildungskraft, sowie die Höflichkeit der Männer, für die andere sprechen. Gut, ich werde nicht mit Ihnen disputiren, denn ich gestehe, auch Crispo hat seine Reize für mich, obwohl doch, nebenbei gesagt, alles Vergnügen selbst der besten Opern nur in einer heftigen Erregung der Empfindungen besteht. Es ist wirklich schade, daß an solchen Unterhaltungen der Geist nicht ein wenig mehr Theil nehmen kann. Die Musik ist gewiß schön; aber mich dünkt doch, keiner dieser neuen Componisten reicht an unsere Dramatiker, an Otway und den alten Shakespeare.

Bev. Wie, Fräulein! wenn dies eine Dame von Ihrem Geiste in einer Gesellschaft zu äußern wagte —

Diener (eintretend). Herr, Signor Carbonelli iſt im Vorzimmer und erwartet Ihre Befehle.

Bev. Apropos! Sie äußerten geſtern, Sie wünſchten den berühmten Geiger zu hören. Wollen Sie mir erlauben, Ihnen jetzt dieſe Unterhaltung zu bereiten?

Ind. Auf jeden Fall. — Erſuche den Herrn einzutreten. (Diener ab.)

Bev. Ich ſchmeichle mir, Sie werden eine ungewöhnliche Kunſtfertigkeit an ihm bemerken.

Ind. Sie wiſſen immer Mittel zu finden, Herr Bevil, mir das Leben weniger läſtig zu machen. (Der Muſikmeiſter tritt ein.) Wenn es dem Herrn gefällig wäre . . . (Nachdem eine Sonate geſpielt iſt, begleitet Bevil den Meiſter bis zur Thüre, u. ſ. w.)

Bev. Sie lächeln, Fräulein, mich ſo höflich zu ſehen gegen Jemand, dem ich ſeinen Beſuch doch bezahle. Nun, ich muß geſtehen, es ſcheint mir nicht genügend, daß wir diejenigen bloß bezahlen, deren Talente die unſrigen überragen (ich meine ſolche Talente, die auch Leute von unſerm Stande zieren würden, wenn ſie ſie beſäßen); mich dünkt, wir müſſen etwas mehr thun, als ſie einfach honoriren für die Dienſte, welche ſie uns nur deßhalb erzeigen, weil ſie weniger vermögend ſind, als wir.

Ind. Sie ſagen ich lächle; aber ich verſichere Sie, es war freudige Zuſtimmung zu Ihrer Handlungsweiſe. Gewiß, ich halte es für eine der auszeichnendſten Pflichten eines gebildeten Mannes, geringer Begüterte ſeinen Reichthum ſo wenig als möglich empfinden zu laſſen.“[52])

Von den 62 Aufführungen dieſes Jahrlaufes kommen allein auf Bononcini's Opern zwei Drittel, 41. Einige ſeiner Cantaten wurden in dem Ridotto am 6. März vorgetragen.

Hierzu kam noch weiteres. Am 16. Juni, dem Schlußtage dieſer Saiſon, ſtarb John, Herzog von Marlborough, neben dem Prinzen Eugen, welchem er innig befreundet war, der größte Feldherr und vielleicht der reichſte Privatmann ſeiner Zeit. Bononcini erhielt den Auftrag eine Hymne auf ſeinen Tod zu componiren. Man ließ

52) R. Steele, The conscious Lovers. Comedy. 1721. Act II. Sc. 2.

ihn durch den alttestamentlichen Text — „Als Saul König war über Israel, warst Du es, der Israel in's Feld führte und wieder heim brachte“ — mit Abner, dem Feldherrn Saul's vergleichen; sein König war aber kein Saul, sondern vielmehr ein David. Unter König Wilhelm, dem Gerechten, stand dieser Feldherr wirklich da als der Beschützer des Reiches und als der siegreiche Vertheidiger des Germanischen gegen das andringende Frankreich. Aber Bononcini's Musik ist nicht im entferntesten geeignet hieran zu erinnern, sondern läßt uns vielmehr die unrühmliche Seite dieses großen Mannes und seines Hauses erblicken. Seit Jahren hatte Marlborough — namentlich durch seine stolze, giftige, einstmals sehr schöne und allvermögende Gemahlin und durch die unbeschreiblich albernen Töchter angestachelt — in kleinlicher Rivalität gegen den königlichen Hof alles das an sich gezogen, was sich vom St. James Palast vernachlässigt glaubte. Viele vom englischen Adel, welche über die Bevorzugung der Deutschen grollten, unter ihnen die geistreiche Lady Mary Montague, englische Dichter und Schöngeister wie Congreve, und andere mehr, hielten sich zu den Marlborough's. Die neumodische, alles überflutende Musikliebe verlieh diesem Parteiwesen einen neuen Schwung und den großen Hausgesellschaften eine anziehendere Fassung. Die schnell aufschießenden musikalischen Parteiungen gingen aus dem Schooße der längst bestehenden gesellschaftlichen hervor. Kaum angelangt, fand Bononcini, als Rival des Hofmusikers Händel, bei Marlborough's Schutz und Unterstützung. Die älteste Tochter, die excentrische Gräfin Godolphin, wollte nichts als Bononcini hören. Hausconcerte, von ihm geleitet, fanden zwei mal wöchentlich statt, und brachten mit Hülfe der besten, oder vielmehr der von dieser Partei begünstigten, Kräfte der Oper nur Musik von Bononcini zur Aufführung. Natürlich wurde er allein würdig befunden, den dahingeschiedenen Feldherrn zu besingen.

In welcher Weise er es gethan hat, lehrt die gedruckte Musik[53]);

53) The Anthem which was performed in King Henry the Seventh's Chapel at the Funeral of the most Noble & Victorious Prince John Duke of Marlborough. The words taken out of Holy Scripture and set to Musick by Mr. Bononcini. London, printed and sold by J. Walsh. No. 631. 19 Seiten in Fol.

ein Werk, an Umfang klein, an Inhalt dürftig, aber für die Beurtheilung Bononcini's von Bedeutung. Der erste Satz strebt zu dem Ausdruck einer großen schmerzvollen Empfindung auf, aber alle folgenden sinken wie ermattet wieder ab, und was etwa musikalisch verdienstlich daran sein mag, ist doch weit entfernt das Herz zu bewegen. Wir wollen Bononcini nicht undankbar nennen, daß er seinem freigebigen Patron kein besseres Opfer brachte; aber das Unvermögen, seine Kunst in den gegenwärtigen, bedrängenden Moment einzutauchen, einen plötzlich hervortretenden Gegenstand in idealer Gestaltung zu bewältigen, zeigt sich darin unwidersprechlich. Diese Erscheinung erklärt sich aus dem Grundmangel seines Kunstschaffens, aus seiner Unfähigkeit, wahre lebensvolle Charaktere darzustellen, und muß bei einer Gelegenheitscomposition, wo die künstlerische Thätigkeit lediglich aus der Begeisterung für eine bestimmte Person befruchtet wird, am offensten zu Tage treten. Freilich müssen wir sagen, daß im gegenwärtigen Falle damit ein Mangel des Menschen eng zusammen hing, und daß eine so inhaltlose Musik nicht möglich gewesen wäre ohne jene, diesem Italiener eigne Herzlosigkeit, die eine der edelsten und schönsten Regungen, das reine menschliche Mitgefühl, nicht aufkommen ließ. Wären die Marlborough's nicht längst von ihrer Höhe zu übermüthigen, geldstolzen Beschützern alles Schwächlichen, Halben und Krankhaften herabgesunken: so wäre ihnen jetzt in Händel ein Tonkünstler nahe gewesen, dessen gesammte Kunst in Charakterdarstellung aufging, der eine Heldenseele und den Schmerz der Trauernden mitfühlend verstand; und die Schlußfeier eines solchen Lebens hätte dann die großen Thaten desselben denkwürdig verewigt.

Bononcini gab ferner in diesem Jahre heraus: »Divertimenti da Camera, tradotti pel Cembalo da quelli composti pel Violino o Flauto (London, 1722)«, nämlich verschiedene seiner musikalischen Sätze für das Clavier eingerichtet, gleich den Cantaten ohne Beihülfe eines Verlegers publicirt und von seiner Wohnung in Suffolkstreet aus an die Eingeweihten abgelassen. Natürlich waren diese blind und jeder Vergleichung mit der ebenfalls im Druck erschienenen Claviermusik von Händel, wenigstens für den Augenblick, unzugänglich.

Noch von anderer Seite kamen ihm Gunst und Glück entgegen.

Der vor kurzem verstorbene Herzog von Buckingham hatte zwei Tragödien hinterlassen, „Julius Cäsar" und „Tod des Brutus", d. h. zwei aus dem Einen Julius Cäsar von Shakespeare ganz nach französischen Mustern zurecht geschnittene Stücke, deren Akte also durch musikalische Chöre verbunden werden mußten. Die Wittwe ließ eine Aufführung vorbereiten. Der gute Galliard hatte schon mehrere Chöre componirt; um aber der Sache eine besondere Weihe zu geben, wurde der im vollen Glanze stehende Bononcini mit herangezogen[51]). Die Herzogin, viel entschiedener als die Marlborough's dem Hofe abgewandt, gab ebenfalls glänzende Hausconcerte, in denen außer Bononcini fast nur englische Musiker und Sänger mitwirkten; hier festigte sich also die Verbindung zwischen dem einseitig Italienischen und dem einseitig Englischen, zwischen der Unkunst hüben und drüben, um sich gegen den großen Vereiniger und Vollender der verschiedenen nationalen Kunstweisen so lange wie möglich zu halten. Man kann aber nicht ohne Lächeln wahrnehmen, daß das Haus Buckingham seine ausgesprochene Begünstigung des „Britischen" damit anfing, eines der größten vaterländischen Kunstwerke durch französirende Umschmelzung zu zerstören.

Daß dennoch Bononcini's Opern so bald wieder von der Bühne verschwanden, Griselda nur eine Saison erlebte, und selbst Händel's Floridant im Ganzen ebenso oft und öfter aufgeführt wurde, als diese Lieblinge des Tages, liegt in der Natur solcher Erscheinungen. Was so wesentlich auf schwächliche Kräfte und Neigungen gebaut war, mußte sich namentlich hier in England auf ein baldiges Ende gefaßt machen. Der Schmetterling, der bunt und heiter seinen Tag durchflattert, liegt bei der geringsten Wetterwende darnieder. Und so war das Auftreten einer Sängerin von anderer und höherer Begabung, als Miß Robinson, allein schon hinreichend, Bononcini's Thätigkeit für immer zu lähmen.

Bei dem Ablaufe dieses Jahres befand sich auch die Kasse der Opernakademie in einem sehr erfreulichen Zustande; daher wird ein Rückblick auf ihre Thätigkeit hier am rechten Orte stehen.

---

51) London Journal v. 8. Dec. '22. Vgl. British Journal No. 1 v. 22. Sept. '23.

Es waren im ersten Jahrlaufe 22 Vorstellungen gegeben und zwei Zahlungen zu fünf Procent nöthig geworden. Die Subscribenten bezahlten also ihren Platz mit 10 Guineen, folglich jeden Abend beinahe mit einer halben Guinee. Das einzelne Billet kostete dasselbe. Konnten die Subscribenten deßhalb ihre Zahlung keineswegs übertrieben nennen, um so weniger, als ihnen nicht nur der beste Platz, sondern auch der Besuch der Proben freistand: so lag es doch ganz außer ihrer Berechnung, ebenso viel zu zahlen, als die Besucher einer einzelnen Vorstellung.

Als daher im zweiten Jahre für 58 Vorstellungen vier Zahlungen, drei von 5, und eine von 4 p. C., also £ 20, oder etwas über zwei Thaler für den Abend, eingefordert wurden, zeigte man sich sehr lässig; wiederholt wurden Mahnungen und Drohungen nöthig. 400 Karten bestimmte man zu freiem Verkaufe; die Bestimmung, daß weder den Subscribenten noch den Directoren der Zutritt auf die Bühne gestattet sei, und die Versicherung, daß man die Eingänge mit besseren Dienern versehen habe, lassen auf's neue den unordentlichen Zustand der ersten Saison erkennen.

Für das dritte Jahr, nachdem am 22. November '21 ein neues Directorium gewählt und der Herzog von Mancheſter zum Vicepräsidenten ernannt war, einigte man sich über eine neue Art von Subscription, welche auf Ansuchen einiger Opernfreunde unter folgenden Bedingungen eröffnet wurde. Für 20 Guineen sollte eine für die ganze Saison gültige Karte abgelassen werden, unter Anzahlung von zehn Guineen bei Empfang derselben, und von je fünf am 1. Februar und am 1. Mai. Dafür verpflichtete sich die Akademie zu 50 Vorstellungen oder entsprechender Rückzahlung.[55]) Man reducirte den

55) »Application having been made to the R. A. of M., for Tickets entitling the bearers to the liberty of the house for this Season: The Academy agree to give out Tickets to such as shall subscribe on the conditions following, viz. That each Subscriber, on the delivery of his Ticket, pay 10 Guineas: That on the 1st of Febr. next ensuing the date of these presents, each Subscriber pay the further sum of 5 Guineas upon the 1st day of May following. And whereas the Academy propose the acting of 50 Operas this Season, they do oblige themselves to allow a deduction proportionably, in case fewer Operas be performed than that number. N. B. The Instrument lies open at White's Chocolate House for Subscribers to sign

gewöhnlichen Kassenpreis von einer halben Guinee also um ein Fünftel: und wie die Akademie namentlich für das Londoner Operntheater grundleglich wurde, so hat sie auch die Jahressubscription zuerst versucht. Von den 62 Vorstellungen dieses Jahrlaufes waren bereits acht gegeben, als dieser Plan beliebt wurde; den neuen Subscribenten blieben also immer noch 54. Die Mitglieder der Akademie zahlten in diesem Jahrlaufe zweimal 5 p. C., mithin nur 10 Guineen; in dem folgenden für 64 Vorstellungen sogar nur 5 Guineen: und hiermit erlebten sie ihren besten Tag. Es ging sogar das Gerede, daß ein baarer Gewinn vorliege und in nächster Zeit zur Theilung gelange.[56]) Dazu durfte man es vernünftigerweise niemals kommen lassen, sondern zufrieden sein, wenn den Mitgliedern der Platz für den geringen Jahresbeitrag von 5 Guineen, oder wohl gar umsonst gesichert wurde, was bei einer redlichen Verwaltung nicht unmöglich war. Aber man konnte die Südseenatur, in welcher der Plan erzeugt war, den Kunsthandel oder Kunstschwindel, nicht verläugnen, und so kam es anfangs Februar '23 wirklich zu einer Dividende von 7 Procent, was die Gesellschaft natürlich zu schneller Ueberbietung des bisher geleisteten und somit zu allgemeiner Ueberstürzung verleitete. „Wenn sie mit solchem Erfolge fortfährt, woran nicht zu zweifeln ist", fügt die Londoner Zeitung bei Mittheilung dieser Nachricht hinzu, „wird sie bei der so schnell verbreiteten Musikliebe bald wichtig genug erscheinen, um einigen Corporationen unserer Altstadt aufgepfropft zu werden."[57]) Von neuen Musik-Corporationen

---

on the foregoing terms; as also another at the Opera Office every Opera Night.« London Gazette v. 25. Novbr. '21.

56) »'Tis reported that the Managers of the fund subscrib'd to the Opera will make a dividend of their profits some time this winter.« London Journal v. 27. Octbr. '22.

57) »The Court of Directors of the Royal Ac. of Musick in the Haymarket, have lately made a dividend of Seven per cent. on their capital; and, it is thought, that if this Company goes on with the same success as they have done for some time past, of which there is no doubt, it will become considerable enough to be engrafted on some of our Corporations in the City, the taste of the public for Musick being so much improv'd lately.« London Journal v. 16. Febr. '23.

in der in musikalischer Hinsicht zurück gebliebenen und daher oft bespöttelten Londoner Altstadt werden wir bald weiter hören.

Vierter Jahrlauf: vom 27. Oct. '22 bis zum 15. Juni '23.

Bei dem günstigen Stande der Finanzen erhielt die Gesellschaft einen Zufluß von etwa 50 Jahressubscribenten; daher kündigt sie an, jetzt nur noch 350 einzelne Billets ablassen zu können, nicht 400 und darüber wie früher.

Was man mit Recht zunächst für nothwendig hielt, war eine erste Sängerin von wahrhaft künstlerischer Bildung und echt weiblichem Gesange. Signora Durastanti war zu hart und männlich geartet, Miß Robinson sentimental unkünstlerisch, und unter diesem Zwiespalt hatten eben die besten Werke am meisten zu leiden. Händel empfand den Mangel einer solchen Sängerin gar sehr; sein Wunsch sollte nun sehr bald, aber durch eine der abenteuerlichsten Personen erfüllt werden.

Francesca Cuzzoni, um das Jahr 1700 in Parma geboren, war in ihrem Vaterlande schnell berühmt geworden. Ihr Gesang, verständnißinnig, seelenvoll und ergreifend, ward durch keinerlei Mängel musikalischer Bildung gehemmt. Franzesco Lanzi hatte ihre helle, höchst wohllautende und biegsame Stimme, die sich in der vollen Sopranlage vom eingestrichenen bis zum dreigestrichenen C bewegte, durch reine Intonation, sichere Cadenzen und Triller und durch beständige Hinweisung auf das Natürliche, Ungezwungene, kunstvoll Einfache zu einem so machtvollen Organe ausgebildet, daß ihr die höchsten Wirkungen gelangen. Man nannte sie nur die goldne Leier.

Die wirklich schöne Seele, die im goldnen Gewande der Kunst aus ihr sprach, war aber durch einen häßlichen Körper und noch häßlichere Leidenschaften verunstaltet. Der Widerstreit des Künstlerischen und Menschlichen in ihr blieb allen, die sie hörten und sahen, ein merkwürdiges, viel besprochenes, aber immer unerklärliches Räthsel.

Mit dieser Dame schloß Heidegger, der technische Director des Theaters, der ebenfalls bemerkenswerthe vielseitige Fähigkeiten in einem wahrhaft abscheulichen Körper beherbergte, einen Contrakt ab und zahlte ihr £250 Handgeld. Zum Anfange der Saison versprach sie sich einzustellen, deßhalb fing man schon im October an, Händel's

neue, auf ihre Mitwirkung berechnete Oper Otto zur Aufführung vorzubereiten.[58]) Als sie zu kommen verzog, wurde man unruhig, besonders Heidegger, und sandte ihr den als Clavier- und Orgelspieler bedeutenden, mit Händel befreundeten Pietro Giuseppe Sandoni, welcher in der Oper den zweiten Flügel spielte, entgegen. Auf der Reise entspann sich ein näheres Verhältniß und sie machten ohne Umstände Hochzeit.[59]) Der gute Mann warf seine Augen nicht auf die Frau, sondern auf das Geld, wurde aber sehr getäuscht, und wirklich entsetzlich gestraft: denn nach einem Leben voll Unfrieden, ebbend und flutend in Mangel und Ueberfluß, ermordete sie ihn. Endlich in der letzten Woche des Jahres 1722 erreichte sie London. Der Ruf der größten lebenden Sängerin, die sie auch wirklich war, ging ihr voraus und verhieß genußreichere Opernabende als je zuvor.[60]) Sie bekam jährlich £ 2000 und den Ertrag einer Vorstellung. Nachdem sie sich bei Hofe hören lassen, trat sie am 12. Januar '23 in der folgenden Händel'schen Oper zuerst öffentlich auf.

Ottone. 1722.

Das Werk entstand im verflossenen Sommer; am Schlusse des Chores steht die Bemerkung: »A Londres | August. $\frac{21\text{ n.}}{10\text{ v.}}$ st | 1722«. Der uns schon bekannte Nicola Haym war jetzt als Dichter und Secretär an Rolli's Stelle gerückt; er hat das Gedicht, diese „von den ersten Künstlern Europa's" hier aus- und aufgeführte Oper, seinem Wohlthäter, dem Grafen von Halifax zugeschrieben.

---

58) »There is a new Opera now in rehearsal at the Theatre in the Hay-Market, a part of which is reserv'd for one Mrs. *Cotzona*, an extraordinary Italian Lady, who is expected daily from Italy. It is said, she has a much finer voice and more accurate judgment, than any of her country women who have performed on the English Stage.« London Journal v. 27. Octbr. '22.

59) »Mrs. Cotsona, the Italian Lady ... is married on her journey.« London Journal v. 22. Dec. '22.

60) »'Tis said, she is the finest Performer that ever Italy produced, which has raised the expectations of people here to a very great high, so that they promise themselves much more satisfaction this winter, than the Theatre has ever yet been able to afford them.« London Journal v. 5. Jan. '23.

Dieſe Oper iſt das zweite Meiſterwerk, welches Händel für die Akademie ſetzte, ein wahrer melodiſcher Leckerbiſſen. „Die Zahl der Geſänge in Otto, welche allgemein beliebt wurden", ſagt Burney, „iſt vielleicht größer als bei irgend einer andern in England aufgeführten Oper. Wirklich, es iſt kaum ein Geſang in Otto zu finden, der nicht ein allgemeiner Liebling geworden wäre, entweder vocal oder inſtrumental. Und die Tongänge in dieſer wie in andern Opern, die Händel um dieſe Zeit componirte, wurden die muſikaliſche Sprache der Nation, und ſprichwörtlich in einer Weiſe wie in den Geſellſchaften die bon mots eines witzigen Mannes: ſo daß alle Muſiker im Königreiche lange nach dieſer Periode, wenn ſie unternahmen etwas zu componiren was ſie ihre eigne Muſik nannten, keinen andern Vorrath von Ideen gehabt zu haben ſcheinen, als eben dieſe Paſſagen."[61]) Die Beliebtheit dieſer Oper fing ſchon mit der Ouvertüre an, die einſt in Aller Ohren hing. In formeller Hinſicht von dem ſchönſten Zuſammenhange, war ſie durch Geiſt, Munterkeit, in der Fuge auch noch durch die angenehmſten Kunſtgriffe, und im Ganzen durch melodiſche Fülle allerdings nur zu ſehr geeignet, die Verſuche der Gegner niederzuſpielen; und am ſicherſten ward dies erreicht durch die Gavot, welche den Schlußſatz bildet, eine ſchöne populäre Melodie faſt übermüthig frohen und humoriſtiſchen Charakters, die, wie Burney wieder bemerkt, „obwohl nun durch den häufigen Gebrauch als Hornpipe oder ländlicher Tanz gemein gemacht, vormals Alles entzückte was ſie ſpielen konnte oder ſpielen hörte, auf allen möglichen Inſtrumenten von der Orgel bis zum Hackbrett"[62]). Ein ſolches Gemeinmachen, nach welchem jeder Tonſetzer dürſtet, hat doch ſeine unendlich anziehende Seite: iſt es doch die beſte Gewähr für die innere Ur-

61) Burney, History IV, 286—87.

62) Burney, History IV, 286. Daß dieſe Gavot die erſte populäre Arie geweſen, welche Händel am Ende einer Ouvertüre anbrachte, behauptet Burney mit Unrecht; wie denn überhaupt ſeine werthvollen Nachrichten, die er als Zeitgenoſſe aufnahm und in lebendiger Anſchauung mittheilt, leider in eine gar zu flüchtige Beſchreibung der einzelnen Werke verwebt ſind. Jede ſeiner Erinnerungen hat Werth; aber keine ſeiner rein gelehrten Angaben darf ungeprüft aufgenommen werden. Im Beſitz der beſten Quellen, können wir, das Dargebotene ſichtend, ſeine Erinnerungen dankbar benutzen, ohne uns für gewöhnlich bei der Anzeige ſeiner Irrthümer aufzuhalten.

ſprünglichkeit eines Tonſtrahles, der nicht mit mattem wirkungsloſem Lichte Alles gleichmäßig bedeckt, ſondern der ſonnenhaft die Erſcheinungen durchdringt und uns im reichſten Farbenſpiele aus ihnen wieder entgegenleuchtet, veredelt oder vergröbert je nach dem Gegenſtande in welchen er eindringt; der das ſeinbeſaitete Gemüth durch ſeinen Kunſtgehalt entzückt, dem arbeitſamen Muſiker einen verwendbaren Tongedanken darbietet, das Landvolk ſingen und ſpringen macht, Liebenden ein Mittel reicht die Summe ihrer Freude in Eins zu faſſen, und ſelbſt die Kinderſchaar zu harmoniſchem Kreiſe ordnet.

In dieſer Oper iſt die Muſik nicht minder dem dramatiſchen Charakter angemeſſen, als im Rhadamiſt, aber die Geſänge ſind etwas abweichend geſtaltet. Als Händel den Rhadamiſt ſchuf, hatte er noch kein Opernpublikum vor ſich; er mußte ſich an den Kreis von Muſikfreunden halten, welcher in der Umgebung des Herzogs von Chandos ſeinen Tönen lauſchte, und ſo wurden die Arien im Rhadamiſt denen in Eſther und Acis und Galatea ſehr ähnlich. Jetzt aber ſtand ihm ein in ſeinen Neigungen gründlich erforſchtes Publikum vor Augen, und die tiefgehende Wirkung des Otto hing zum guten Theile davon ab, daß die Geſänge nach dem Faſſungsvermögen und ſo zu ſagen Bononcini'ſchen Geſchmacke ſeiner Zuhörer möglichſt kurz gehalten und für bekannte Sänger geſchrieben waren.

Nur die für die Cuzzoni beſtimmte Hauptpartie entſtand, als Händel noch nicht perſönlich, ſondern erſt durch Nachrichten Anderer mit der Art und dem Umfange ihrer Stimme bekannt ſein konnte. Die perſönliche Berührung wurde durch einen wunderlichen Vorfall eingeleitet. Sie gab die Theophane, eine griechiſche Prinzeſſin, welche von Konſtantinopel nach Rom kommt, um dem, ihr nur durch ein Bildniß bekannten deutſchen Könige Otto vermählt zu werden. Anſtatt des Otto tritt ihr dort ein anderer Anbeter, ſein Feind, der Prinz Adelbert aus der Lombardei, entgegen und nimmt ſie als ſeine Braut in Empfang. Sie erſchrickt vor dem widerwärtigen, dem ihr geſandten Bildniſſe ſo unähnlichen Manne, und beklagt, allein gelaſſen, die ihr noch immer unerklärliche Täuſchung in der Arie »Falso imagine, falſches Bildniß, du betrogſt mich, denn du zeigteſt ein holdes Antlitz mir« u. ſ. w. Händel hat die Unruhe der Theophane, ihre Verwirrung und ihr Erſtaunen, ihren durch eine erhoffte Auf-

klärung noch zurückgehaltenen Schmerz bewundernswürdig charakteriſtiſch ausgedrückt in dieſer nur von einem ſchönen Violoncellbaſſe begleiteten, durch kleine ſprachliche Einſchnitte bezeichneten, recitativiſchen und geſanglichen Ausdruck vereint zulaſſenden Melodie. Der Geſang iſt, bei herrlichem Schwunge und einheitlicher Haltung, doch im ſchönſten Sinne individuell geſtaltet, und einer bedeutenden Sängerin war es möglich, ihm durch gute Ausführung der leicht und hoch aufflatternden Gänge noch einen beſonderen Reiz zu verleihen. Händel hatte natürlich ſeine Freude an einem ſolchen Geſchöpf, das ihm Niemand nachmachte, und das ſelbſt bei ihm nicht gar viele ſeines Gleichen hat; der Erfolg beſtätigte auch ſeine Vorliebe nur zu ſehr, denn Falsa imagine wurde ſchnell berühmt und wird es immer bleiben. Man denke ſich nun: als er zwecks Einübung der Partie zu Signora Cuzzoni ging und ſie zunächſt an dieſe Arie kamen, wollte ſie ſie nicht ſingen! Zu der Art, wie ſie ihre erſte Erſcheinung vor einem fremden Publikum einleiten wollte, ſchien ihr ein getragener Geſang erforderlich! Hierüber mußte ſie allein zu beſtimmen haben, machte man doch ſchon damals in Italien den Sängern dieſes Recht längſt nicht mehr ſtreitig! Auch war durchaus nöthig, einen noch jüngeren Tonſetzer, der nicht einmal Italiener war, und der nach ihrer Meinung neben dem allbekannten Bononcini hier höchſtens die zweite Stelle einnahm, rechtzeitig an Unterwürfigkeit zu gewöhnen! Und kurzum, ſie wollte die Arie nicht ſingen! Dies in ihrem wilden Trotze ſo beleidigend hingeworfen, brachte Händel außer ſich: in flammendem Zorne, jeder Selbſtbeherrſchung unfähig, rufend „Daß Sie ein leibhaftiger Teufel ſind, weiß ich, aber Sie ſollen wiſſen, daß Ich Beelzebub bin, der Teufel Oberſter“ [63]) — ergriff er ſie, der rieſenſtarke Mann, hob ſie auf und hielt ſie, zitternd vor Wuth, in das offne Fenſter, indem er ſchwur, ſie unfehlbar hinunter zu werfen, wenn ſie nicht gehorche. Schreiend, in Todesängſten, verſprach ſie alles: und dieſer weibliche Gottſeibeiuns aller italieniſchen Capellmeiſter war fortan gegen Händel muſterhaft gehorſam. Sie hatten

63) »Oh! Madame, je sçais bien que vous êtes une veritable Diablesse: mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le Chef des Diables.« Mainwaring, Memoirs p. 110.

ſich jetzt verſtändigt. Ihre Zähmung bewirkten zwei ſtarke Mächte: Furcht vor ihm, und der alles Erwarten überſteigende Erfolg, den ſie ausſchließlich mit ſeinen Compoſitionen erreichte. Das Komiſche in dieſem ſonderbaren Begegniß ſpricht ſich in Händel's Worten aus „er wiſſe wohl, wer ſie ſei, aber ſie wiſſe nur nicht, wer Er ſei", und in dem thatſächlichen Beweiſe, der hier wie der Donnerſchlag dem Blitze folgte. Bei allen ſolchen Ausbrüchen, wie wir noch mehrfach wahrnehmen werden, ſprangen bei Händel zwei Adern zu gleicher Zeit auf, die zornige und die humoriſtiſche; und das verlieh ihren ſonſt ſo peinlichen Scenen das von den Zeitgenoſſen oft mit Erſtaunen bemerkte Gewaltige, Eigenthümliche und Verſöhnliche. Uebrigens muß man nicht vergeſſen, was für Menſchen es waren, die dieſe Scenen veranlaßten, und was die Folge geweſen wäre, wenn Händel die Meuterei nicht ſchon im Keime erſtickt hätte. Sandoni, der Gemahl der Cuzzoni, ließ ſich durch dieſen Auftritt ſo wenig in ſeinem guten Verhältniſſe zu Händel ſtören, daß er vielmehr, der bei den Streitigkeiten mit ſeiner Frau gewöhnlich den Kürzern zog, Händel's energiſche Erledigung nicht ohne Neid billigte, ungefähr wie Lucretio die des Petruchio in Shakeſpeare's „Zähmung der Widerſpänſtigen".

Die Hauptarie der Theophane (Cuzzoni) ſteht gegen Ende des erſten Aktes. Als ſie plötzlich die Ankunft des wirklichen Otto in Rom vernimmt, aber unter Umſtänden, die es zweifelhaft machen, ob ſie je zu ihm gelangen werde, bricht ſie aus: »Affanni del penſier, Bekümmerte Gedanken, gönnt mir doch einen Augenblick Ruhe — ach, vergebens! unaufhörlich plagt ihr mich!" Der Geſang gehörte wieder zu denen, welche durch ihre geiſt- und kunſtreiche Compoſition beſonders den Muſikern imponirten. Einer von dieſen, der unſerm Händel nichts weniger als wohlgeſinnt war, ſoll bei Betrachtung deſſelben ausgerufen haben: „Der große Bär war gewiß begeiſtert, als er dieſes Lied machte".[64]) Warum dieſe Sorte von

64) »An eminent Master, who was not on good terms with Handel, often declared the opinion he had of his abilities in very strong expressions. That great Bear [said he] was certainly inspired when he made this Song.« Mainwaring, Memoirs p. 182. Der Vermuthung, daß Dr. Pepusch gemeint ſei, iſt ſicherlich gegründet; denn es war ganz ſeine Art, Händel's Werke

Componiſten beſonders ſeine Solegeſänge mit ihrem Lobe bedachte, und nicht z. B. ſolche Säße wie das wunderſchöne Duett am Schluß des zweiten Aktes »Notte cara«, welches ebenfalls eine kunſtvolle Arbeit mit vier ſelbſtändigen Stimmen bildet, iſt leicht zu erklären; denn hier konnte man mit einigem Rechte behaupten, es ſei nach Steffani'ſchen Muſtern angelegt, während Niemand zu ſagen wußte, wo er die Vorbilder zu jenen, um in der Sprache des Handwerks zu reden, von vier Realſtimmen begleiteten Einzelgeſängen könnte hergenommen haben.

Wir würden nun dieſe Anekdote über die Inſpiration des großen Bären, ſo unterhaltend ſie auch iſt, gern preisgeben, wenn uns Jemand dafür die Geſchichte der Entſtehung dieſes Geſanges erzählen könnte. Es muß eine beſondere Bewandtniß damit gehabt haben. »Affanni del pensier« iſt dem »Ombra cara« in Rhadamiſt (S. 37) ſo ähnlich, wie ein Geſang es überhaupt ſein kann, der ſich von einer bloßen Copie noch unterſcheiden will. Tonart, fugirte Behandlung der Begleitſtimmen, einzelne kleine Figuren, ja die ganze Strömung der Muſik, alles erinnert an das genannte Vorbild, obwohl die Melodie ganz anders iſt und im Bunde mit der ſublimen Begleitung uns eine Stimmung verführt, die von der bei Rhadamiſt vorhandenen um ſoweit abweicht, als das Verlangen nach Ruhe im Widerſtreite mit ſelbſtquäleriſchen Vorſtellungen von der Sehnſucht nach der abgeſchiedenen Gattin, durchglüht von Rachegedanken, verſchieden iſt. Nun iſt möglich, daß Händel bei »Affanni del pensier« zu dieſer Anlage kam lediglich, um eine ſo tiefgehende Wirkung mit ähnlichen Mitteln auf's neue zu erzielen; wahrſcheinlicher iſt aber, daß eine äußere Anregung mit im Spiele war, der Wunſch von Freunden, ein ähnliches Gebilde noch einmal zu erleben, oder ihr Zweifel, ob ihm ein ſolches auch wieder gelingen werde: ſo daß er dieſen „inſpi-

---

ſo in Bauſch und Bogen wegwerfend abzufertigen, dabei aber doch durch Belebung einzelner Stücke „ſeinem Genie die gebührende Anerkennung keineswegs zu verſagen." Pepuſch erlaubte ſogar ſeinem Papagei, ſich eine ſchöne Arie aus Händel's Julius Cäſar zum Paradeſtück zu wählen! »The house where they [Pepuſch und Frau] dwelt was sufficiently noted by a parrot, which was used to be set out at the window, and had been taught to sing the air 'Non è si vago e bello', in Julius Caesar.« Hawkins, History V, 199.

rirten" Gesang sehr wohl aus Gefälligkeit oder aus Trotz gemacht haben kann.

Dann erklärt sich auch ungezwungen, wie Händel in der für Senesino erst nach der ersten Vorstellung, wahrscheinlich zum 26. März, gesetzten Arie »Tanti affanni« zum zweiten Male auf dasselbe Muster zurückkommen konnte. Sind Wunsch und Wetteifer einmal angeregt, so schweifen sie leicht über das zuerst gesteckte Ziel hinaus. Wir haben auch hier dieselbe Tonart, dieselbe fugirte Behandlung der begleitenden Stimmen, und wieder die bewundernswürdigste Verwendung der Mittel zur Darstellung einer verwandten, aber keineswegs gleichen Stimmung. (Otto: „Die Pein des Herzens läßt mich kaum zur Besinnung gelangen; finde ich meinen Schatz nicht, so habe ich nichts mehr zu hoffen.") Auch dieser Gesang ist durch und durch golden, prächtig und kunstvoll charakteristisch. Eine vergleichende Betrachtung dieser drei Tonsätze Ombra cara, Affanni del pensier und Tanti affanni müßte einen einsichtigen Kenner schon sehr weit in die Tiefen des Händel'schen Genius einführen. Von welcher unerschöpflichen Fruchtbarkeit muß ein Boden sein, der schnell nach einander dreimal dieselbe schwere Saat auf's herrlichste gedeihen läßt!

Zu den Hauptstücken der Cuzzoni gehörte auch der recitativische Satz »O grati orrori«, von dessen Wirkung die Zuhörer zeitlebens erzählten. Die Schönheiten dieser Oper erschöpfend zu besprechen, würde sehr viel Raum erfordern; das Mitgetheilte möge genügen. Auch in der Besetzung war sie das vollständigste der bisher aufgeführten Werke; alle sechs Sänger (Senesino, Berenstadt, Bocchi, — Cuzzoni, Durastanti, Robinson) waren in ihrer Art vorzüglich bedacht, wie denn das genannte schöne Duett »Notte cara« von den Damen Durastanti und Robinson gesungen wurde, und die Arie der ersten »Vieni o figlio« sogar in der ganzen Oper vielleicht diejenige sein möchte, welche gegenwärtig den leichtesten und weitesten Eingang finde.

Die erste Vorstellung fand am 12. Januar statt. Zu der zweiten am funfzehnten, oder richtiger gesagt: zu dem zweiten Auftreten der Cuzzoni wurden Karten zu vier Guineen verkauft, nämlich von den Zwischenhändlern, die damit die Stadt durchzogen; die Preise

blieben längere Zeit beträchtlich hoch.[65]) Signora Cuzzoni wählte auch dieſe Oper zu ihrem Benefiz am 26. März, und Händel, um ihr dafür, daß er ſie anfangs ſo hart mitnehmen müſſen, etwas Liebes zu erweiſen, componirte ihr dazu „drei neue Geſänge und eine funkelnagelneue Scene, Three new Songs, and an entire new Scene.“[66]) Man beeilte ſich, ihr auf alle mögliche Art ſeine Anerkennung zu beweiſen; unter der ungeheuren Menge die zuſammen ſtrömte, hatten Einige vom Adel ihr Billet mit funfzig Guineen bezahlt! Die Londoner Zeitung, nach einem patriotiſchen Stoßſeufzer, erinnert indeß daran, daß Signora Fauſtina in Venedig ſie noch übertreffen ſolle und, wie man höre, ſchon nach London eingeladen ſei.[67]) Die Ueberſtürzung nahm unaufhaltſam ihren Lauf, auch jetzt noch, wo allein durch eine weiſe und bedachtſame Verwendung der vorhandenen Kunſtmittel Großes und Dauerndes zu leiſten war.

Otto wurde im Jahre 1725 in Braunſchweig, und 1726 in Hamburg gegeben. In Braunſchweig ſang der nachmals berühmte Braun den Adelbert; die Muſik war hier „von Händel und Lotti“ gemiſcht.

Faſt gleichzeitig mit der Cuzzoni hatte man in Attilio Arieſti einen dritten Componiſten berufen. Es war ein Mißgriff, wahrſcheinlich veranlaßt durch ein zufällig gelungenes Werk dieſes muſikaliſchen Prieſters. Daß man wirklich große Erwartungen von ihm hegte und dieſe in ſeiner Oper Coriolan, von Haym gedichtet, mit welcher er am 19. Februar '23 vor die Akademie trat, auch erfüllt ſah, iſt ſchon aus der Mittheilung einer Zeitung erſichtlich: „Die letzte neue Oper, Coriolan, ſoll alles übertreffen, was man je in dieſer Art auf der Bühne geſehen hat.“[68]) Und auch ein ſo unparteiiſcher Mann, wie der Autor des in der Beilage mitgetheilten Lobgedichtes auf Händel, gab zu, Attilio dürfe ſich dieſes Werkes mit Recht rüh-

65) London Journal v. 19. Januar und v. 2. März '23.

66) Daily Courant v. 26. März '23.

67) London Journal v. 30. März '23. Vgl. St. James's Journal aus demſelben Tage.

68) „At the Hay-Market, on Tuesday last, was performed the new Opera, call'd Coriolanus, said to exceed any thing of the kind ever seen upon the Stage.“ British Journal v. 23. Febr. '23.

men. Das eigentlich Durchſchlagende darin war die Gefängnißſcene, bei der beſonders die weiblichen Zuſchauer vi[illegible] thränen vergoſſen. Hierauf anſpielend, ſagt Gay in ſeiner Bettler-Oper, er habe ebenfalls eine Gefängnißſcene angebracht, da eine ſolche für die Damen doch immer ſo gefühlvoll und rührend ſei. Auch die Muſik zu dieſer Scene iſt gut, naturgetreu und zweckmäßig; daß ſie ſich aber „zu dem höchſten Grad der Vollkommenheit aufſchwang, welchen die Muſik erreichen kann", iſt eine Behauptung von Hawkins[69]), die er auch verantworten mag. Die Oper erwies ſich beſonders der Durastanti günſtig, und wurde daher am 12. März zu ihrem Benefiz gewählt. Jede der drei Damen hatte jetzt ihr Paradepferd; Robinſon: Griſelda von Bononcini, Cuzzoni: Otto von Händel, Durastanti: Coriolan von Ariosti.

Hierauf brachte Bononcini am 30. März eine neue Oper, Erminia, ein unbedeutendes Werk; und Händel, gleichſam um auch einmal ſchwache Schritte mitzumachen, am 14. Mai ein vergleichungsweiſe nicht viel gehaltvolleres:

Flavio. 1723.

Das Original enthält am Ende die Bemerkung: »Fine dell Opera | London May 7. | 1723 « Den Text hat Haym, der Dichter, den Directoren der Akademie insgeſammt zugeſchrieben, ſie erinnernd, daß ein Theater, zu welchem er im Jahre 1705 den erſten Stein legen helfen (ſ. I, 272), nun durch die Protection der Großen des Landes unerwartet ſchnell dahin gelangt ſei, ſelbſt mit Italien um die Palme zu ringen.

Was damals der Verfaſſer einer „Epiſtel an Herrn Händel" dem Componiſten über dieſe Oper mitzutheilen hatte, kann ich nicht ſagen, da der Brief ſich bisher, allen meinen Nachforſchungen trotzend, verſteckt gehalten hat.[70]) Jetzt giebt Flavius zu erheblichen Bemerkungen viel weniger Anlaß, als die meiſten übrigen Opern, und mit

69) History V. 291—92.

70) »An Epistle to Mr Handel, upon his Operas of Flavius and Julius Caesar. Sold by J. Roberts. Price 4 d.« The Monthly Catalogue, containing an exact Register of all the Books printed ... from the beginning of March 1723. (London, 1725 4.) No. 13. 1724 p. 19.

Burney's Versicherung, „daß seine unzähligen schönen und meisterlichen Züge hingereicht haben würden, einem geringeren anfangenden Componisten eine Position zu machen“[71]), können wir hier darüber hinweggehen.

Die 64. Vorstellung beschloß am 15. Juni mit Flavius die Saison. Das Opernhaus wurde im Sommer neu ausgebaut und „von den besten Meistern bemalt“.[72])

Das Vertrauen auf Bononcini's musikalische Macht war durch die Ereignisse dieses Jahrlaufes in London schon sehr erschüttert; auswärts aber muß er noch immer für den bedeutendsten der drei Meister gegolten haben. Der Herzog von Orleans, Regent von Frankreich, ersuchte (bei allgemeiner Ebbe der italienischen und großer Ebbe der französischen Oper) die Londoner Akademie, ihrer Gesellschaft ein Gastspiel in Paris zu gestatten unter Bononcini's Leitung.[73]) Daß solches geschah, können wir auch aus einer, freilich ungenauen Angabe Gerber's[74]) schließen. Das Gastspiel wird sich über den größten Theil der vier Monate Juli bis October erstreckt haben. Es ist in den Annalen der Pariser Theater fast unbeachtet, aber doch nicht ohne Einwirkung vorüber gegangen. Rameau, der schon in den nächsten Jahren die französische Oper machtvoll neubeleben sollte, hörte Bononcini's Gesänge, und ihr Eindruck auf ihn war so offenkundig, daß Marpurg fragen konnte: „Ist nicht der Geschmack des Herrn Rameau da, wo er nicht Ludwisch sein will, ungefähr der Geschmack eines Bononcini?“[75])

Die große musikalische Aufregung erstreckte sich auch auf die britischen Patrioten. Alle beseufzten den „ausländischen Unsinn“ und die inländische Noth, das Unterliegen aller besseren künstlerischen Studien und Bestrebungen. So schrieb Gay an Swift am 3. Februar '23, kurze Zeit nach der Aufführung des Otto: „Unsere jetzigen Vergnügungen anlangend, ist alles ausschließlich musikalisch; ich

71) History IV, 289.

72) British Journal v. 21. Sept. '23.

73) Castil-Blaze, L'opéra-Italien de 1548 a 1856 (Paris 1856) 8.) p. 124 ff.

74) A. Lexicon I, 141.

75) Krit. Einleitung in die Geich.' und Lehrsätze der alten und neuen Musik (Berlin 1759. 4.) S. 92.

meine, lauter Fideln, Violoncells und Oboen, keineswegs poetische Harfen, Lyren und Flöten. Keiner darf sagen ich singe, ausgenommen Eunuchen und Italienerinnen. Jedermann ist jetzt ein so großer Kenner von der Musik, als man es zu Ihrer Zeit von der Poesie war; und Leute, die nicht eine Melodie von der andern zu unterscheiden wissen, disputiren täglich über die verschiedenen Style von Händel, Bononcini und Attilio. Homer, Virgil und Cäsar sind jetzt vergessen, oder wenigstens um ihr Ansehen gekommen; denn in allen gebildeten Gesellschaften London's kommt man täglich darin überein, Senesino für den größten Mann zu erklären der jemals lebte." [76]) Mit solchen Uebertreibungen des an sich schon Uebertriebenen, nicht mit mannhaften künstlerischen Thaten, suchten die Patrioten sich damals zu helfen. Ein Blick auf das englische Theater in den letzten vier Jahren lehrt dies noch deutlicher.

Schon im Jahre 1718 war ein Zweig des französischen „Theatre Italienne", einer ursprünglich italienischen, in Paris naturalisirten Gesellschaft, nach London gekommen. Man spielte im Theater in Lincoln's-Inn-Fields mit Beifall der Vornehmen und auch wohl „auf Befehl Seiner Majestät". Harlekin war die Hauptperson; Parodien der ernsten Oper [illegible] der in ihr behandelten Gegenstände und sonstige schale Witze nebst Tänzen, Seiltänzereien, Singen und Schreien bildeten den wichtigen Inhalt. Die Sprache war französisch [77]), oder vielmehr, wie die gedruckten Stücke zeigen, ein französisches und italienisches Durcheinander. Der kaum erwartete Beifall veranlaßte die Gesellschaft Ende 1720 nach London zurückzukehren, aber sich ein besser gelegenes Theater zu bauen: und so bezog die „französische Komödie" ihr neues „kleines Theater am Heumarkt, der Oper gegenüber", und eröffnete hier ihre Vorstellungen am 29. December '20, als eben ein englisches Schauspielhaus aus Mangel an Unterstützung

76) In Swift's Briefwechsel.

77) „At the Theatre in Little Lincoln's-Inn-Fields will be presented a Farce of three acts, in French, call'd Pierot Maitre Valet, et l'Opera de Campagne, ou La Critique de l'Opera de Paris. N. B. The person, who plays Pierot et Paris, is just arrived from thence. With vaulting and tumbling, as usual." Daily Courant v. 28. Jan. und 3. Febr. '19.

niedergeriſſen werden muſte.“[78]) Ausländiſche Sprache, Harlekin's Späße und die Reize der Tänzerin Violante erwieſen ſich viele Jahre hindurch anziehend. Signora Violante wurde eine der Londoner Skandal-Berühmtheiten.

Wie ſich das engliſche Theater in ſolcher Lage und Umgebung hätte benehmen ſollen, iſt heute leicht zu ſagen, ſchien aber damals Allen ein Räthſel zu ſein. Man empfand wohl den Gegenſaz des Alten und Neuen, des Eignen und Fremden, aber doch nur ſo im Allgemeinen und ohne kraftvolle Einſicht. Als Weiſted im Jahre 1721 in einem Prologe zu Shakeſpeare's Luſtſpiel „Maaß für Maaß“ der eben hinabſtürzenden Südſeegeſellſchaft ihre ungeheuren Thorheiten nachrief, ſchildernd, wie alle Leidenſchaften für eine Weile in dieſer einzigen, der Gier nach Gold, zuſammen floſſen und Wechsler zu der Wichtigkeit eines Staatsminiſters erhoben, warf er auch einen Blick auf die Tüchtigkeit der Bühnenkunſt früherer Zeit, ſowie auf die Gaſtratenbewunderung der jetzigen, und ſchloß:

— — „die alte Weisheit räumt das Feld,
Und Shakeſpeare weicht, wo ein Berenelli ſingt.“[79])

Aber dieſer bedeutende Vergleich verliert faſt alles Gewicht, wenn uns zur ſelben Zeit geſagt wird, daß die Engländer die Luſtſpiele eines Etherege denen des Shakeſpeare vorzögen. Iſt in einer Kunſt das Höchſte einmal erreicht, ſo wird die weitere Entwicklung dieſes Zweiges am einfachſten nach ihrer Stellung zu dieſem Ideal beurtheilt; und das Ideal verdunkeln, die Kraft der leuchtenden großen Vorbilder abſchwächen, iſt ein ſicheres Zeichen der Verirrung. Die Art wie die Patrioten unter den Engländern — nur dieſe kümmerten ſich noch um den Dichter — ſich damals zu Shakeſpeare ſtellten, offenbart uns ihr Denken und Können auf die unzweideutigſte Weiſe. Anfangs Februar '22 fand eine Aufführung des Hamlet ſtatt, nämlich „zu einem wohlthätigen Zwecke“, wie bisher in Deutſchland die Orato-

78) Applebee's Weekly Journal or British Gazetteer v. 3. Decbr. '20.

79) — — „an antient sense must quit the field,
And Shakespear to the soft Berenelli yield.“
The Works, in Verse and Prose, of Leonard Welsted, Esq. Collected by John Nichols. (London, 1787. 8.) p. 79.

rien. Ein Bewunderer des Dichters äußert in seinem kritischen Ergusse, Jedermann halte Hamlet für das Meisterwerk Shakespeare's, der „vielleicht" das größte Genie in der dramatischen Dichtung sei, ein Autor, bei dem es leichter sei, Fehler zu entdecken, als sie zu corrigiren, wie die gelehrten Kritiker bezeugten; und obwohl die Kritiker bei diesem Schriftsteller mehr, als bei irgend einem andern, bemüht gewesen, Fehler an's Licht zu setzen, so habe Er doch noch etwas gefunden, was dem Scharfsinn Aller bisher entgangen: daß nämlich Hamlet, als er den König im Gebet findet, seinem sonstigen Charakter ganz widersprechend in weiche Gefühle ausbreche, statt den Bösewicht in dieser günstigen Situation schnell zu erstechen! das sei äußerst vergtissen! er empfehle den Spielern, die schon so manche Besserung angebracht, dieses ebenfalls zur Rücksichtnahme!"[80]) Uns klingt dies natürlich wie ein höhnender Scherz über das bessernde Zustutzen des Komödiantenmeisters Gibber; und doch war es des Mannes völliger Ernst. Gegen Ende des folgenden Jahres wurde Heinrich V. gegeben, mehr *nach* als *von* Shakespeare, nämlich durch Aaron Hill von Grund aus umgewühlt, und bei leerem Hause. Der „Treue Brite", erinnernd, daß alles Gute darin aus der alten Dichterquelle geflossen sei, beschließt seine Besprechung mit diesen Worten: „Die Leser werden für jetzt von Käte und ihrem Liebsten genug haben; aber wessen Appetit stark genug ist, der wird noch Schönheiten die Fülle finden, wenn er auf das Original, auf Shakespeare selbst, zurückgeht. Der Flug dieses erstaunlichen Genies war unstät gleich dem der Schwalbe. Mitunter ist er hoch am Himmel, und die Augen schmerzen uns, indem wir zu ihm aufblicken; dann aber fällt er plötzlich auf den Grund, und streicht über die Gräben hin, bis wir ihn im Schmutz und Gesträuch verlieren."[81]) War dies die Sprache der „Verehrer", was mußten erst die Gleichgültigen von ihm halten! So kam es, daß jetzt Shakespeare und Genossen à Pfund für zwei Pence in die Wurfhandlungen verpflanzt wurden"[82]); und die uns solches erzählen, Sir Richard Steele und sein Anhang, wollten nicht

80) Freeholder's Journal v. 7. Febr. '22.
81) True Briton No. 56 v. 13. Dec. '23.
82) Daily Post (Theaterzeitung) v. 18. Febr. '24.

einſehen, wie ſehr ſie ſelber daran ſchuld waren. Alexander Pope veranſtaltete damals (1721) eine neue Ausgabe Shakeſpeare's, nicht aus Begeiſterung für den Dichter, ſondern um ſich für die Verluſte im Südſeeſchwindel ſchadlos zu halten, und begann ſeine Vorrede alſo: „Es iſt nicht meine Abſicht, mich in eine Kritik dieſes Autors einzulaſſen; obwohl zugeſtanden werden muß, daß Shakeſpeare von allen engliſchen Dichtern der ſchönſte und ergiebigſte Gegenſtand für die Kritik iſt, und die zahlreichſten wie auch die auffallendſten Beiſpiele darbietet von Schönheiten und Fehlern aller Art.“ Der größte engliſche Dichter dieſer Zeit wußte alſo nichts beſſeres zu thun, als die Sonne am Himmel dramatiſcher Dichtung durch den Nebel alter Irrthümer auf's neue zu verfinſtern. Hierdurch haben dieſe Leute ſich ſelber das Urtheil geſprochen. Die Verblendung über das Beſte in ihrem eignen Kreiſe machte ſie auch völlig unfähig, das ſich bildende Unſterbliche in der angefeindeten muſikaliſchen Richtung zu erkennen: zu bemerken, daß, während Shakeſpeare und Seneſinekultus einander ausſchloſſen, Shakeſpeare und Händel ſich in verwandter Kunſtgröße die Hand reichten.

Die Praxis des engliſchen Theaters konnte demzufolge nur ſein, der italieniſchen Oper und franzöſiſchen Komödie ihre Stoffe zu entziehen, und, ihre Blößen benutzend, ihnen damit den Erfolg abzujagen. Dies gelang zunächſt bei der franzöſiſchen Komödie, deren Gegenſtand zum Theil nur einfach in's Engliſche zu übertragen, oder deren Behandlung bequem auf alte volksmäßige Geſchichten anzuwenden war. So entſtanden ſchon in dieſer Zeit Farcen, die Zulauf hatten, unter ihnen namentlich gegen Ende des Jahres 1723 ein Doktor Fauſt. „Wenn unſere Nachkommen ſich erkundigen werden“, ſagt der „Treue Britte“ am angeführten Orte, „welches denn die dramatiſchen Lieblinge eines Zeitalters waren, das für Heinrich den Fünften keinen Geſchmack hatte, ſo wird man ihnen lächelnd antworten: 'Die Exploſitionen Harlekin's', und 'Der Teufel und Doktor Fauſtus'.“ Dieſer „Harlekin Dr. Fauſt“, nach Mountfort's Erzählung bearbeitet[53]), ein grotesker Unſinn ohne gleichen, beginnt mit

53) »This day, at noon, will be publish'd, The Life and Death of Dr. Faustus. A Farce, written by that celebrated Comedien Mr. Mountfort,

der Unterzeichnung des Paktes, und endet mit einer massenhaften Erscheinung der Teufel, die Faust in Stücke reißen und mit diesen Stücken nach allen Richtungen davon fliegen. Vor der letzten Scene, um ein Uhr Nachts, erscheinen Zeit und Tod, ihm im Recitativ sein Ende ankündigend. Zu allerletzt Tanz der heidnischen Gottheiten. Galliard, Leveridge und Andere hatten schöne Gesänge dazu erfunden, und „der alte Leveridge mit seiner Branntweinsnase machte einen herrlichen Teufel". Das Stück zog nach Jahren zuerst wieder die Menge in das Drury-Lane-Theater; man sprach eine Weile mehr davon, als von den Italienern.

Außer der französischen Komödie und dem englischen Theater war noch ein drittes Heer des Vergnügens um die Oper gelagert, und näher mit dieser verbunden als die beiden vorgenannten. Es war Heidegger mit seinen Maskeraden. Dieser Mann besaß ein unübertreffliches Geschick im Arrangement; als technischer Direktor des Operntheaters hatte er die Baulichkeiten, Malereien, Maschinen, namentlich aber die Bälle oder Maskeraden zu leiten. Letztere, vom Hofe und Adel begünstigt, wurden seit 1719 außerordentlich glänzend, aber auch außerordentlich anstößig begangen; und was diese „Gesellschaft für die Reformation der Sitten" vormachte, beeilte man sich, wie Mist sagt, in der Altstadt nachzumachen.[84]) Nichts gab in der Zeit so vielen Anlaß zu Skandalgeschichten und schlechten Nachreden, nichts war der unter demselben Dache lebenden, zum Theil von denselben Personen geleiteten Oper in der öffentlichen Meinung so nachtheilig, als diese Maskeraden. Sie boten aller Verworfenheit der Vornehmen eine bequeme, halbwegs anständige Hülle. Und wie tief gewisse Kreise gesunken waren, mag man abnehmen aus der Proklamation des Königs gegen skandalöse Klubbs im Jahre 1721[85]),

from whence the grotesque entertainment, call'd, The *Necromancer* or *Harlequin Doctor Faustus*, is taken. With the original songs between the acts, and every machine particularly described. Printed for W. Mears at the Lamb without Temple-Bar, price 6 d." True Briton v. 17. Jan. '24. Auch erschienen zur selben Zeit bei A. Dodd „the vocal parts of the Necromancer, or, Harlequin Doctor Faustus", ebenfalls für 6 Pence.

84) Mist's Weekly Journal or Saturday's Post v. 7. Febr. '19.

85) The Political State of Great Britain 1721. Vol. 21 p. 452—53.

aus der Entdeckung eines „Höllenfeuer-Klubbs", beſtehend aus etwa vierzig Perſonen, unter ihnen „funfzehn Damen von bedeutendem Stande", die durch ſcheußliche Handlungen die chriſtlichen Gebräuche traveſtirten und verhöhnten. Die Maskeraden waren in einer ſolchen Zeit um ſo ſchädlicher, je unſchuldiger das Gewand ausſah, in welchem ſie dem Einzelnen geſtatteten, ſeine Zwecke zu verfolgen; und Jedermann wußte, was er ſich unter den veſtaliſchen Schlußvergnügungen einer Maskerade zu denken hatte. Endlich erhoben ſich die Geiſtlichen und andere ernſtgeſinnte Männer zu einer öffentlichen Proteſtation. Man nannte damals in den Ankündigungen die Maskeraden einfach Bälle; bildete aber ein Concert von verſchiedenen Operngeſängen die Einleitung dazu, ſo hießen ſie Ridottos, und dieſe letztere Art war die beliebteſte. Als nun Heidegger in der verfloſſenen Saiſon eine Subſcription auf ſechs Ridottos ausſchrieb, ließ das Großgericht für die Grafſchaft Middleſex, in welcher London belegen iſt, durch ihren Abgeordneten James Bertie in feierlicher, gedruckter Beſchwerde dieſe Ridottos oder Bälle im Opernhauſe am Heumarkt als der öffentlichen Wohlfahrt verderblich, als Pflanzſtätten der Ausſchweifung und Liederlichkeit und als einen Skandal für die Regierung, dem Parlamente am 12. Februar '23 vorſtellen.[86]) Das böſe Gewiſſen war erſchreckt und verwirrt; die drei noch rückſtändigen Ridottos unterblieben. Aber bald verlachte man dieſe Furcht, und in

86) »Whereas there has been lately publish'd a proposal for six Ridotto's, or Balls, to be managed by subscription at the Kings Theatre in the Hay-Market, &c. We the Grand Jury of the County of Middlesex, sworn to enquire for our Sovereign Lord the King, and the Body of this County, conceiving the same to be a wicked and unlawfull design, for carrying on gaming, chances by way of lottery, and other impious and illegal practices, and which (if not timely suppressed) may promote debauchery, lewdness, and ill conversation; from a just abhorrence therefore, of such sort of assemblies, which we apprehend are contrary to law and good manners, and give great offence to his Majesty's good and vertuous Subjects, we do present the same and recommend them to be prosecuted and suppressed as common nuisances to the publick, as nurseries of lewdness, extravagance, and immorality, and also a reproach and scandal to civil government. Presented Feb. 12. 1722—23.« Der große gedruckte Bogen, welcher dieſe Proteſtation enthält, iſt im British Museum in der Sammlung Newspapers fo. 1723, vol. II, am Ende, erhalten. Vgl. St. James's Journal v. 16. Febr. '23.

dem nun folgenden Jahrlaufe wurden wieder sechs solche Feste ausgeschrieben und — bei Vermeidung des anrüchigen Wortes „Ridotto“ — als „Bälle“ hartnäckig abgehalten, trotz aller Verdammungen des Bischofs von London.[87]) Für und wider wurden die herkömmlichen Gründe vorgebracht; aber Wesen und Wirkung dieser Vergnügungen ersieht man aus dem Stoffe, welchen sie der vulgären Tagesliteratur zuführten[88]), und anziehender noch aus dem vierten Blatte von Hogarth's Familientragödie in Bildern, genannt „Heirath nach der Mode“. Was an sich noch so unverfänglich sein mag, ist verderblich und verwerflich da wo es ein Mittel wird dem Laster den Weg zu bahnen.

Ein anderes, weniger bekanntes Bild von Hogarth läßt die Summe Londoner Vergnügungen in der Saison, in welche wir jetzt eintreten, die durch alles Gold nur immer höher getriebenen Ansprüche der italienischen Sangesberühmtheiten, die unterwürfige Bewunderung der musikalischen Lords, Heidegger der zu den Maskeraden einladet, die Franzosen welche ihren Harlequin, die Engländer welche ihren Doktor Faustus ausrufen, heiter überblicken. Das schalkhafte Bild zeigt uns alle Gruppen, welche wir soeben beschrieben haben. Der Leser führe nun bei der folgenden Darstellung diese Gestalten und die ihnen anhangenden Schaaren in seiner Erinnerung mit fort, und stelle sich die Wirkung vor, welche jeder Schritt der glänzend im Mittelpunkte gelegenen italienischen Oper auf sie ausüben mußte: dann werden die theilweis heftigen Bewegungen der nächsten Jahre sehr leicht verständlich sein.

---

87) »Lord Bishop of London's Sermon against Masquerades. Sold by John Wyat, at the Rose in St. Paul's Church-Yard. Price stitch'd 6 d.« Daily Courant v. 7. Juli '24. — Für den angeblichen Brief Heidegger's an den Bischof Gibson aber seine Predigt (Heydegger's Letter to the Bishop of L—. To which is added a remarkable Story of Don Ramiro, King of Arragon. Sold by R. Macey, near St. Paul's. pr. 6 d.« Monthly Catalogue No. 13, April 1724 p. 19) wurden die elenden Literaten, welche ihn zusammen schmierten (Macey, Orr und Pever), sammt dem Drucker und Verleger gefänglich eingezogen. London Journal v. 2. Mai '24.

88) Der Buchhändler J. Roberts in Warwick-Lane erzählte für einen Schilling die Folgen der Maskerade: »The Masqueraders, or, a Fatal Curiosity. Being the Secret History of a late Amour.« Gedruckt im April '24. Mehreres dieser Art folgte.

Fünfter Jahrlauf: vom 27. Nov. '23 bis zum 13. Juni '24.

Den Kreis der 52 Vorſtellungen eröffnete Bononcini mit ſeiner neuen Oper Farnace, die aber nicht anziehen wollte.

Hierauf kam am 14. Januar Attilio Ariosti mit Veſpaſiano, wieder von N. Haym gedichtet. In dankbarer Erinnerung an ſeine vorjährige Leiſtung hatte man ihm für dieſes Jahr die zweite Oper übertragen, welche immer, ſchon wegen ihrer Stellung mitten in der Saiſon, das eigentliche Zugſtück werden mußte. Ein ſolches war ihnen eben jetzt um ſo nöthiger, da Doktor Fauſt in Drury-Lane der Oper viel Volk abwendig machte. Man denke ſich nun die Bewegung unter den Mitgliedern der Akademie, als Veſpaſian ſich als völlig mißlungen erwies! Die getäuſchte Erwartung ließ ihn noch tiefer ſinken, als er eigentlich verdiente; unter Aufregung, Streit und Mißfallsbezeugungen ging die erſte Vorſtellung vorüber: und wenn es ſo fortgeht, ſchrieb Miſt ſchadenfroh, ſollen die Opernactien bald fallen.[89]) Weder die folgenden Aufführungen, noch der pomphaft angekündigte Druck[90]) vermochten dem Veſpaſian und ſeinem Autor die verlorne Gunſt wieder zu gewinnen. Burney beſpricht den Veſpaſian eingehend und ehrenvoll als „eine verdienſtliche Muſik", ohne von ſeiner Richtigkeit für die Akademie und allem, was daraus folgte, das geringſte zu ahnen. Und doch war faſt das geſammte Material, aus welchem ich die Geſchichte der Akademie beſchreibe, einſt in Burney's Beſitz!

Die Directoren forderten ſchnell fünf Procent ein und hielten eine Verſammlung. Man betrieb nun mit aller Eile die Aufführung

89) »We hear there have been strange commotions in the state of Musick at the Opera-House in the Hay-Market, and that a civil broil arose among the Subscribers at the practice of the new Opera of Vespasian, which turn'd all the harmony into discord; and if these dissentions do not cease, it is thought Opera Stock will fall.« Miſt's Weekly Journal or Saturday's Post v. 18. Jan. '24.

90) »New Musick published. That celebrated Opera called Vespasian, containing the Overture in Score, also the Songs, Symphonies, and Instrumental Musick, as it was perform'd .... composed by Sig. Attilio Ariosti: Where may be likewise had, the Opera of Coriolanus [ſchon früher gedruckt], by the same Author. Printed for and sold by J. Walsh.« Daily Courant v. 23. März '24.

der Oper, welche Händel seit einiger Zeit unter Händen hatte. So entstand Julius Cäsar.

Giulio Cesare. 1724.

Daß es bei der Abfassung des Werkes etwas eilig zugegangen sein muß, ersieht man noch aus der Originalhandschrift. Am Ende des letzten Chores ist nachträglich von Händel mit Bleistift bemerkt »anno 1723«; eine genauere Zeitangabe fehlt, und vermuthlich bezieht sich die spätere Bemerkung mehr auf den Beginn, als auf die Vollendung der Composition. Von dem einfachen Recitativ hat Händel nach seiner Weise zuerst den Text unter die Linien geschrieben, später aber keine Musik dazu gesetzt, wenige Zeilen gegen das Ende hin ausgenommen. Einige Male wird Schmidt's Hand darin sichtbar. Burney's Schluß, Händel habe diese in der königl. Sammlung befindliche Handschrift erst zu den, theilweis mit anderen Sängern, erneuerten Vorstellungen von 1725 angefertigt, das erste, „nun verlorne" Original werde dagegen alle Musik der Recitative enthalten haben u. s. w.[91]), ist abenteuerlich genug, aber bei seiner Flüchtigkeit leicht erklärlich. Auch darin zeigt sich die Eilung, daß Händel hier zu der Ouvertüre, die er gewöhnlich zuletzt schrieb, den früher zu Otto componirten, aber verworfenen Fugensatz umarbeitete. Daß er die ausgezeichnete Fuge hier aufnahm, ist allerdings leichter zu begreifen, als daß er sie überhaupt einmal verwarf.

Aus der Menuet, mit welcher sonst die Ouvertüre zu schließen pflegt, ist hier der Anfangschor gebildet, das »Viva, il nostro Alcide«, welches die Egypter dem ankommenden Cäsar darbringen, der sodann in einem würdevollen Gesange (Presti omai) von dem eroberten Lande Besitz ergreift. Schon dieser Eingang weicht von dem Herkömmlichen ab, und scheint in seiner Breite und Klangfülle eher einer Oper aus dem Ende des Jahrhunderts anzugehören.

Darauf wird die Geschichte von Cäsar und Kleopatra abgehandelt. Auch Nicola Haym, der Dichter, hatte diesmal seinen Geist besonders angestrengt, und war mit seiner Leistung so zufrieden, daß er sie der Kronprinzessin Caroline zuzuschreiben wagte. In der De-

91) Burney, History IV, 292 u. 295.

dication ſagt er, durch den berühmten Sänger und Tonſetzer Piſtocchi, den Vater des guten Geſchmackes, ſei ſchon in früheſter Kindheit bei ihr der Grund gelegt zu der ideenreichen Einſicht in muſikaliſche Gegenſtände, welche ſie auszeichne.“[92])

Julius Cäſar hat etwas Eigenthümliches in ſeiner mehr dramatiſchen, der Oper einer ſpäteren Zeit verwandten Haltung. Selbſt in dieſer Hinſicht erhebt ſich das Werk in einzelnen Scenen bis zum Unübertrefflichen. Als Cäſar die Urne des ermordeten Pompejus erblickt, verſinkt er in Betrachtungen über die Hinfälligkeit des menſchlichen Lebens. »Alma del gran Pompeo, Geiſt des großen Pompejus, der du unſichtbar den Aſchenkrug umſchleichſt, Schatten nun ſind deine Siegeszeichen, Schatten deine Herrlichkeit, wie du ſelber ein Schatten biſt: ſo nimmt menſchliche Pracht ein Ende; der geſtern kriegsgerüſtet, ſiegprangend eine Welt ſich unterwarf, heute raſtet er als Aſche in dieſem Gefäß. Unſer Aller Urſprung iſt, ach leider! die Erde, und zuletzt wird ſie auch unſer Aller Ende ſein. Elendes Leben, o wie hinfällig! Ein Hauch bildet dich, und wie ein Hauch mußt du wieder vergehen.“ Der Dichter erhob ſich hier über ſeine gewöhnliche Höhe. Dieſe Worte griff Händel dann in ihrem tiefſten Sinne auf, und bildete daraus ein Recitativ, welches unter den vielen Stücken dieſer Art, in denen ſich der Reichthum ſeiner muſikaliſchen Sprachſchöpfung kundgiebt, eins der berühmteſten geworden iſt. Der Satz beginnt in Gismoll und endet, nachdem fünf ♯- und acht ♭-Tonarten durchlaufen ſind, in Asmoll, alſo in derſelben Tonlage, nur durch die ♭-Tonart gedämpft und elegiſch wie mit einem Schleier verhüllt. Eine Menge ſinnvoller Beziehungen drängen ſich hier von allen Seiten zu, die, wie es bei vollendeten Kunſtwerken der Fall iſt, alle auf den einigen Mittelpunkt deuten, auf die Verbindung von Kunſt und Geiſt, aus der ſolche Werke entſpringen. Die Wirkung dieſes Satzes bei Seneſino's lebendigem Vortrage war in ihrer Art die tiefſte,

92) »V. S. A. essendo escita da un ceppo, a cui Antenati sono sempre stati benignissimi Protettori di questa Scienza e che oppone mio, i primi oggetti che per le vie dell' udito ha tramandati alle mobile, sono stati commisti col canto del celebratissimo Pistocco, che può dirsi Padre del buon gusto moderno; di là ha formato quelle giuste e sì fine idee, quella perfetta e giudiziosa conoscenza ch'ella ha della Musica.«

welche man bisher erlebt hatte. Es mußte Allen eine neue Erfahrung sein, daß eine dramatische Situation, ein dichterisches Wort und eine musikalische Betonung, zu gleichen Theilen verbunden, ein gleich starkes Licht ausstrahlend, nicht, wie bei den Gesängen, in eine einzige musikalische Flamme zusammen schlagend, in demselben Grade künstlerischer Gestalt und Kraft theilhaft wurden, wie die gesprochene Scene, das deklamirte Gedicht oder das gesungene Lied für sich allein. Die bis dahin schon häufig angewandten begleiteten Recitative ruhten freilich alle auf dem verborgnen Grunde dieser Wahrheit, waren aber nicht geeignet ihn aufzudecken.

Im weiteren Verlaufe begegnen wir noch drei recitativischen Sätzen von großer Bedeutung: dem der Kleopatra »Che sento? ah Dio!« im zweiten, dem des Cäsar »Dall' ondoso periglio« und dem der Kleopatra »Voi, che mie fide ancelle« im dritten Akt. Der erste steht als Eingang zu dem herrlichen Gesange in Fmoll »Se pietà«; der andere ist durch das vorausgehende Vorspiel der Arie »Aure deh per pietà« in diese verwebt, und bildet mit ihr vereint gleichsam nur ein Tonstück, ein breites landschaftliches Gemälde von großer Schönheit. Beide Sätze haben also in ihrer Stellung etwas besonderes. Der dritte ist wieder wie »Alma del gran Pompeo« gehalten; es ist ein herrlicher Monolog der Kleopatra, in verzweiflungsvoller Lage wie an ihre Begleiterinnen gerichtet, der in sich beginnt und abschließt. Alle vier hervorragenden Recitative zusammen sind für das, was sich in solcher Kunstart verschiedenes aussprechen läßt, fast erschöpfende Vorbilder. Sehr originell ist »Dall' ondoso periglio«; aber als eigentlich neu werden wir doch immer »Alma del gran Pompeo« bewundern müssen. Jedes an seinem Orte trägt ein bedeutendes bei, den Gegenstand musikalisch-dramatisch zu gestalten.

Fast von allen Arien muß dasselbe gesagt werden. Daß sie insgesammt, abgesehen von Text und Handlung, an rein musikalischem, oder vielmehr melodischem Reiz hinter denen im Otto zurückstehen, ist leicht zu bemerken. Aber sie sind breiter angelegt — die Bononcini-Liebhaberei war im Schwinden und konnte nicht mehr wie früher Händel's Rede gewissermaßen Haltung und Grenzen vorschreiben —, und sie sind mit bewußterem Streben, als bisher in seinen Opern,

charakteriſtiſch geſtaltet. Dies war es, was ſie beſonders geeignet machte ſich einem dramatiſchen Zwecke unterzuordnen. Selbſt die ſehr reiche und meiſtentheils ſchöne Coloratur widerſtrebt dem nicht; die zuſammendrängende Einheit der Händel'ſchen Geſänge läßt die Länge ſeiner Coloratur nur dann empfinden, wenn ſich ein Stümper daran verſucht. Im Munde des gebildeten Sängers ſtrömt ſie wie ein muſikaliſch geſtalteter Hauch vorüber. Auch in ſolchen Dingen iſt Händel oft in einer Weiſe kunſtvoll und feinſinnig, die die Zierlichkeiten der Italiener, dieſe angeblich unübertrefflichen Muſter darin, weit hinter ſich läßt.

Mehrere kriegeriſche Inſtrumentalſätze, ein beträchtlicher Schlußchor, und namentlich die ungewöhnlich reiche Inſtrumentation (außer dem Quartett und den beiden Flügeln: Oboen, Fagotte, Flöten, vier Hörner, Harfe, Violdagambe und Theorbe) dienen demſelben dramatiſchen Zwecke. Händel unternimmt ſchon hier, verſchiedene Völker, wie in ſeinen ſpäteren Oratorien, nicht nur verſchiedene Perſonen gegenſätzlich hervortreten zu laſſen. Der Gegenſatz iſt freilich nicht durchgeführt, aber in mehreren Geſängen der Kleopatra höchſt glücklich angedeutet, ganz unübertrefflich in der Scene zu Anfang des zweiten Aktes, wo ſie bei voller Muſik von gedämpften Violinen, Violen und Bäſſen, Oboen, Fagotten, Harfe, Violdagambe und Theorbe mit einem luſtathmenden Geſange (Vadoro pupille) den Cäſar in ihre Netze lockt. Dieſe Scene und der Anfangschor tragen am meiſten bei, das Werk den ſpäteren Muſikdramen ähnlich zu machen; und ſolche Aehnlichkeit wird der Grund geweſen ſein, daß man es, mit Geſängen aus anderen Händel'ſchen Opern geſchmückt, noch im Jahre 1787 zur Aufführung geeignet fand.

Das vorzüglich ſchöne Schlußduett »Caro-Bella!« iſt aus einer heiteren Melodie der Cantate „Abſchied von Rom“ (ſ. I, 232) gebildet.

Auch Hamburg und Braunſchweig ſuchten ſich das in den Zeitungen ſo hochgeprieſene Werk anzueignen; Hamburg gegen Ende des Jahres 1725, Braunſchweig „in der Sommer-Meſſe“ 1733. Für das Athen an der Elbe überſetzte es der Secretär Lediard, ein Franzoſe, der des Deutſchen nicht mächtig war. Ein Sivers (wahrſchein-

lich derſelbe arme Teufel, den Liscow ſpäter vernichtete) ließ etwas dagegen drucken, und es entſpann ſich ein pöbelhafter Streit.[93])

Unmittelbar nach der Aufführung wurde die Oper bei Cluer in groß Octav ſehr zierlich gedruckt.[94]) Der elende Nachdruck, welcher auch noch in dieſem Jahre erſchienen ſein wird, hielt ſich an das übliche große Format.[95]) Das der rechtmäßigen Ausgabe vorgeſetzte Privilegium vom Jahre 1720 ſcheint wenig geſchreckt zu haben.

Bononcini brachte am 18. April Calfurnia, nach ſeiner Weiſe kein ſchlechtes, aber für lange Zeit ſein letztes Werk für die Akademie[96]); Haym bearbeitete den Text des Dr. Braccioli, den Heinichen 1713 für Venedig componirte. Die letzte neue Oper dieſer Saiſon war Aquilio, am 21. Mai; nach Burney ein Miſchwerk, nach einem alten handſchriftlichen Verzeichniß der gedruckten Arien[97]) aber von Attilio Arioſti, eine Angabe, welche die Unterſuchung der Geſänge zu beſtätigen ſcheint, obwohl nicht zur Gewißheit erhebt. Wahrſcheinlich war Aquilio ausländiſchen Urſprunges, aber von Arioſti für die hieſige Bühne bearbeitet. Bononcini und Arioſti componirten damals, ſofern ſie Neues erſtrebten, ſchon weſentlich in Händel's Ma-

---

93) „Hans Sachſens Schreiben aus dem Reiche der Todten an den geſchickten Ueberſetzer der Opera Julius Caesar in Aegypten. Welchem noch beygefüget iſt: Idorythmi Reflexion über eben dieſelbe Opera. 1725." 4 Blätter in 4. „Democriti Antwort auf Hans Sachſens Schreiben, und Einfältige Critique, der Opera Julius Caesar in Aegypten. Nebſt einer Wiederlegung der abgeſchmackten Reflexion des ſogenannten Idorythmi. Anno 1725." 4 Blätter in 4.

Erhalten in Richey's Sammlung hamburgiſcher Opernterte (Hofbibl. zu Weimar) Bd. VII Nr. 211 u. 212.

94) »Julius Caesar: an Opera. Compos'd by G. Frederick Handel, of London, Gent. London, J. Cluer and B. Creake.« 118 Seiten in gr. 8.

95) »The Favourite Songs in the Opera of Julius Caesar | London Printed and Sold at the Muſick Shops« Zwei Sammlungen, 19 und 23 Seiten in Fol.

96) Walſh druckte »The Favourite Songs in the Opera call'd Calphurnia«, zwei Hefte, jedes von 9 Seiten; das erſte als Anfang einer Sammlung »The Monthly Mask of vocal Musick, or the Newest Songs made for the Theatre's and | other Occasions, Publish'd for July [1724] price 12 pence«, alſo im Juli '24 ausgegeben; das andere wahrſcheinlich als zweite Lieferung für Auguſt.

97) »The Favourite Songs in the Opera call'd Aquilio | Publish'd for September [1724] Price 2 s. 6 d. London, J. Walsh.« 17 Seiten in Fol.

nier. Wir berühren dieſes alles hier nur flüchtig, um ſchnell wieder auf die Hauptſache zurückzukommen.

Händel hatte im Julius Cäſar ein Werk geliefert, welches epochemachend war, nicht nur für ihn, ſondern faſt für alle muſikaliſch bei der Akademie Betheiligten. Seine Natur war ſo glücklich geartet, in Momenten die zur Entſcheidung drängten, das Schlagwort ausſprechen zu können; dies war es, was ihn im wahren Sinne und auf ſo lange Zeit zu einem Manne des Tages machte. Etwas derartiges leiſtete nun auch dieſe Oper.

Zunächſt ſprengte ſie das muſikaliſche Triumvirat, und löſte die Feſſeln durch welche die Dreiſpaltigkeit der Tonſetzer bisher zuſammen gehalten war. Man erkannte nunmehr, daß es nicht weiſe war, Componiſten zu beſolden, deren Talente der Akademie auf die Dauer keine Sicherheit gewährten, deren Werke vielmehr geeignet waren, den guten Fortgang des Unternehmens in Frage zu ſtellen. Man unterließ alſo, was unnöthig oder gar nachtheilig war; und ſo wußte die Stadt ſchon im Mai v. J., daß Bononcini für den folgenden Jahrlauf nicht wieder engagirt, dafür aber von der Herzogin von Marlborough mit einer Penſion von £ 500 bedacht ſei, was ihn veranlaſſe noch nicht in ſein Vaterland zurückzukehren.[98]) Attilio Arioſti wurde fernerhin geduldet, da ſeine Anſprüche ſich nach den Umſtänden richteten; auch Er fand Patrone, nur nicht ſo prunkſüchtig freigebige.

Auch unter den Sängern wurde aufgeräumt. Berenſtadt ging davon. Miß Robinſon zog ſich gekränkt von der Bühne zurück, und lebte privatim Bononcini's Muſe, katholiſchen Gottesdienſtübungen und ihrem Geliebten, dem alten Grafen Peterborough, der ſie 1727

98) »It is said, that Bononcini not being engaged for the year ensuing, by the Royal Academy of Musick, was about to return to his own country; but that a great Duchess hath settled 500l. per annum, upon him, to oblige him to continue here.« Mist's Weekly Journal or Sat. Post v. 23. Mai '24. „Hergegen hat eine gewiſſe vornehme Dame dem berühmten Componiſten, Sigro. Bononcini, nur damit derſelbe ferner keine Opern mehr machen ſoll, ein jährliches Einkommen, von fünfhundert Pfund Sterling, angewieſen.“ Mattheſon, Crit. Musica II, 96. Mattheſon's Mittheilung iſt ungenau; an eine Verpflichtung ohſeiten Bononcini's wurde nicht gedacht, aber er ſollte ſchadlos gehalten werden, und man wollte der Akademie Trotz bieten.

heirathete. Signora Durastanti glaubte neben der Cuzzoni hier keinen Boden mehr zu haben: am 17. März sang sie in Coriolan, ihrem Benefiz, „eine englische Cantate zum Lobe dieser Nation", mit welcher sie förmlich Abschied nahm, und nach beendigter Saison verließ sie England. In ihrer Cantate (Generous, gay, and gallant nation), auf Ersuchen Peterborough's von Pope gedichtet, und bald darauf von Arbuthnot travestirt (Puppies, whom I now am leaving), sagt sie mit naiver Offenherzigkeit: „alte Lieblinge müssen neuen weichen, und so Adieu!"

Ein Uebelstand blieb es immer, daß Signora Cuzzoni zu solchen Rollen wie Kleopatra weder persönlichen Reiz noch hinreichende dramatische Lebendigkeit besaß. Um so lauter pries man die Faustina in dieser Hinsicht, und bedauerte ihre Abwesenheit; nur Senesino, der während der Cuzzoni-Begeisterung nicht immer mit gewohnter Ehrfurcht behandelt wurde, freute sich, auf der Bretterwelt jetzt wieder alleiniger Cäsar zu sein. Aber eben jetzt, als er wieder so glänzend monarchisch emporstieg, bekam sein Dünkel einen harten Schlag. Miß Robinson war von ihm im Frühling v. J. in einer Probe empfindlich beleidigt, wahrscheinlich durch Anspielungen auf ihr Verhältniß zu Peterborough. Der alte phantastische Lord, seit seinen spanischen Feldzügen ein gefürchteter Feuerbrand, prügelte Seine Theatralische Majestät dafür im Opernhause hinter der Scene angesichts mehrerer Zuschauer. Der Stadtklatsch nährte sich eine zeitlang davon, und die Libellisten schrieben Briefe von Anastasia an Senesino, und von Senesino an Anastasia, bei welcher Gelegenheit Aaron Hill sich des Castraten annahm. Eine weitere Demüthigung brachte ihm eine Vorstellung des Julius Cäsar, in welcher, als er kaum die Worte „Cäsar kennt keine Furcht" hervor gedonnert, von oben mehrere Holzstücke mit großem Getöse neben ihm nieder stürzten, worüber er erschrocken auf die Erde fiel und in der Einbildung, daß er zerschmettert sei, ein jämmerliches Geschrei erhub. Signora Faustina war für den nächsten Winter an Wien gebunden, wollte aber sodann nach London kommen. Anastasia Robinson wurde durch Signora Dotti ersetzt. Die übrigen Plätze füllte man mit den Herren Borosini und Pacini aus.

Die Größe des musikalischen Treibens im damaligen London wird aus dem Gesagten schon einigermaßen zu erkennen sein. Ein

Durchblick in diesem lärmenden Widerstreit unzähliger Leidenschaften, Neigungen und Bestrebungen ist um so schwieriger, da kein Mitlebender eine zusammenhängende Erzählung davon hinterließ, und kein Späterer zu einer Zeit, wo außer den schriftlichen noch mündliche Ueberlieferungen zu befragen waren, diese Bewegungen im Londoner Gesellschaftsleben einer Darstellung werth achtete. Um so freudiger überrascht uns die Entdeckung einer kleinen Quelle, die, wo es darauf ankommt das längst Vergessene wie lebendige Gegenwart zu beschreiben, von wesentlicher Bedeutung ist. Ein Bewunderer Händel's, mehr durch ein gesundes Urtheil als durch poetische Begabung hervorstechend, versuchte die erhöhte Bedeutung, welche der Tonsetzer durch seine jüngste That erlangt hatte, die jugendliche Schönheit, die siegesstolze Kraft und Unerschöpflichkeit seiner Kunst in einem Gedichte darzustellen, welches er The Session of Musicians, Die Versammlung der Musiker oder, wie man im Deutschen sagen könnte, Die musikalische Meisterschule nennt. Ein Gedicht von Sir John Suckling aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (the Session of the Poets) nachahmend, läßt er Apollon, den Gott der Dicht- und Tonkunst, die Absicht aussprechen, wieder einmal in öffentlicher Versammlung einen der Seinen zu krönen, und zwar —, da unter den Dichtern keiner des Lorbeers würdig sei und er das Recht, den schlechtesten von ihnen zum Laureaten zu erheben, dem Hofe abgetreten habe, — diesmal einen Musiker. Mit diesem Gedanken, den wir jetzt als so einfach richtig bewundern, den man aber damals verlachte oder verabscheute, und der den besten Dichtern der Zeit, Pope, Gay u. A., eins der vielen handgreiflichen Anzeichen vom Untergange aller wahren Kunst zu sein schien, eröffnet das kleine Gedicht die Scene. Das Opernhaus wird zum Versammlungsort bestimmt. Heidegger ist Apoll's Ceremonienmeister, Betenstadt und Boschi, fürchterlich an Stimme und Gestalt, werden zu Ausrufern ernannt, die Operndirectoren bilden den Hofstaat des Gottes. Alles wird zur Bewerbung zugelassen, und schwer ist die zahllos andringende Menge zu ordnen. Endlich setzt Heidegger sie in Reih und Glied.

Zuerst tritt auf der Doktor der Musik, Christoph Pepusch, einem Karren folgend, der mit seinen musikalischen Erzeugnissen voll beladen ist. Apoll findet die Quantität groß, bittet aber, mit seinem

theuer erworbenen Doktorgrad zufrieden zu sein, denn neue Erhöhungen würden nur neue Kosten verursachen.

Ihm folgt, wie im Leben so auch hier, sein Freund Galliard. Keine Musik für den Lorbeer, sagt Apoll; doch sind deine Arien mitunter recht nett, und ich gebe dir Erlaubniß sie in der Altstadt zu singen.

Der Balladenmeister Leveridge, der entfernt im Haufen steht, die Weinflasche in der Hand, wird zum Abendessen eingeladen, und gleichfalls ein anderer munterer Geselle von gepriesener Bescheidenheit, der fröhliche L-i-lt genannt (sämmtliche Namen sind nur angedeutet), dessen Bescheidenheit denn auch so groß war, daß ich seinen Namen nicht wiederfinden kann.

Drei Schotten, der neue Instrumente erfindende Corbett, der Sänger Gordon, und William Thomson, der Bewunderer, Sammler und Nachahmer schottischer Gesänge, werden in das zehn Stockwerk hohe Edinburg verwiesen, um von dort aus den Geschmack des rauhen Italien mit dem des gebildeten Schottland zu vermählen. Zu diesen Landsleuten, meistentheils hochländischen oder irischen Ursprungs, welche die unverdauten Feinheiten der italienischen Tonkunst mit der Rohheit der nationalen Musik verbanden, und auf solcher Grundlage die Kunst hastig weiterzubilden strebten, gehörte auch der arme Roseingrave, der in's Narrenhaus geschickt wird. Mit besonderer Entrüstung wird die Kirchenmusik oder, wie es treffend heißt, der Kathedralgeschmack von Croft, Green und Genossen abgewiesen, und mit Recht: denn die Kirchenmusik die nicht von Apoll's Musensitz ihren Ausgang nahm, soll auch nicht mit seinen Söhnen um den Lorbeer streiten.

Dieupart, der wohlgepuderte Damenheld, zieht ebenfalls den Unwillen des Gottes auf sich. Signor Pippo, der große Violoncellist im Opernorchester, wird ersucht, sich mit der Bewunderung seines Spieles zu begnügen, und nicht Zeit und Ruf mit fruchtlosem Componiren zu verlieren. Einen ähnlichen Wink erhält Geminiani, der berühmteste Geiger dieser Zeit, dem die Stelle der Ersten Violine auf dem Parnaß zuerkannt wird. Für dieselbe Stelle bei der Akademie hielt er sich zu gut. Nicola Haym wird auf eine schmeichelhafte Weise in seinem poetischen Secretariat bestätigt.

Attilio Ariosti drängt sich hervor, aber Apoll schneidet ihm das Wort ab: Wer absinkt anstatt sich zu erheben, für den ist der Lorbeer nicht bestimmt; alle Ehre, die Coriolan erwarb, hat der leere Vespasian wieder verscherzt.

Auch Henry Carey bewirbt sich mit seinen Balladen um den Preis. Selbst der Musikhändler Walsh, ein verschmitzter Kopf, schreit in Gesellschaft so vieler Thoren nach dem Lorbeer, nicht nur wegen seiner Verdienste um die Musikverbreitung, sondern auch als Rolli's Beihelfer in der Zusammensuchung schöner Worte für die Operntexte.

Ermüdet von dem Lärm dieser in hellen Haufen andringenden Unfähigkeit, durchspäht Apoll die Menge, seinen berühmten geliebten Sohn suchend, vergebens — denn Händel war nicht dort. Statt seiner sieht er den Bononcini anrücken, im vollsten Bewußtsein seines Sieges, begleitet von der theuren Anastasia Robinson und von Pepusch' Gattin Margherita, Arien aus Crispus singend. Kein Richterspruch erfolgt: die einschläfernde Musik übt ihre volle Macht aus, und plötzlich entschläft Alles, selbst der Gott des Tages. Aber einen Augenblick nur — da erschallt die Trompete der Fama, in glanzvoller Erscheinung tritt die Göttin ein, einen Helden an ihrer Hand führend, dessen Kunst sicherer trifft als Cupido's Bogen, und der die Welt des Seins für die Welt der Töne eroberte: ungenannt bleibe sein Name, da es nur Einen Phönix giebt. Mit geziemendem Stolze blickt er auf zu dem Herrn der Musen, entschlossen, um nichts zu bitten, und zufrieden, auch wenn ihm der Preis versagt wird. Ihn sah Phöbos Apollon mit Freuden, und sprach es aus, nur diesem Helden dürfe der Lorbeer die Stirne zieren, ihm, dem über das ganze Reich der Leidenschaften Herrschaft und Gewalt gegeben. Und Alle stimmten bei, selbst Neid und Einfalt.

Dies ist der Inhalt des kleinen Gedichtes, welches im Mai '24 im Druck erschien.[99]) Es war vorauszusehen, daß der Schluß desse-

99) »The Session of Musicians, in Imitation of the Session of the Poets. Printed for M. Smith near the Royal Exchange. Price 6 d.« Monthly Catalogue, No. 14 vom Mai '24 p. 9. Auch dem rührigen Roberts wurde es zur Vertreibung übergeben, wie aus seiner Ankündigung vom 3. und 8. Juli hervorgeht: »This Day is publish'd *A Collection of Original Poems*, viz. An Epistle

ben von der Einstimmigkeit Aller zu Händel's Preise sich nicht bewähren konnte. Wo wahre Kunst gegen Geldmassen, gegen Stumpfsinn im eignen Lager und gegen allgemeine Geringschätzung ihrer standesmäßigen Stellung ankämpfen muß, kann sie nur langsam Boden gewinnen." Es bedurfte voller achtzehn Jahre, um das zu erreichen, was der Dichter hier prophetisch vorweg nahm. Nur Einer, der ohne Achtung in die unterste Reihe gestellte, hochsinnige Carey befreite sich durch begeisterte Anerkennung von Neid und Feindschaft: alle andern trieben es nach wie vor, und nicht ohne Erfolg; denn so bunt, so irrig verfangen war die Zeit, daß nach und nach fast noch jeder von ihnen einen guten Tag erlebte, ohne sich um den gekrönten Tonheros zu kümmern, ja in feindseliger Gegenwirkung zu ihm.

Man wird neugierig sein, den Autor des Gedichtes zu erfahren. Er wird vielleicht für immer verborgen bleiben; doch eine Spur ist gefunden, die zu ihm leiten könnte. Hiernach war es eine Dame, oder richtiger gesagt: eine Dame sandte an Händel einen Lorbeerkranz, von diesem Gedichte (wie wir annehmen dürfen) begleitet. Sie wird Ophelia genannt. Soviel erfahren wir aus einem sein sollenden Spottgedichte, zu welchem sich die Getroffenen nach monatelangem Schweigen endlich aufrafften, und dessen Ueberschrift lautet „Eine Ode, gesungen als ich von einer Dame einen Lorbeerkranz empfing."[100]) Wir erfahren noch mehr aus diesem Poem, nämlich daß Händel's Privatleben unangreifbar war. Von den unterliegenden, auf's äußerste gereizten Gegnern war schon ihrem Charakter nach

---

from a Prude to Dr. W-dw-d Tale of a Bottomless Tub. Deluge, or cautious old Woman; a Tale. Epistle from S[enesin]o to A[nastasi]a R[obinso]n. Epistle to Mr. Handel on his Opera's. The Session of the Musicians. The Ball: Stated in a Dialogue betwixt a Prude and a Coquet, last Masquerade Night. The Second Edition. Printed for J. Roberts, near the Oxford Arms in Warwick-Lane. 1724. Price [der ganzen Sammlung] 1 s. 6 d." Daily Post v. 3. u. 5. Juli '24. Als um diese Zeit der hochberühmte, in den Adelstand erhobene Maler Gottfried Kneller starb, wurde ihm eine ähnliche Ehre zu Theil in dem 1725 erschienenen Gedichte The Session of Painters.

Das Händelgedicht, sechs Blätter in Folio, fand ich in einem Sammelbande im British Museum: 841. m. 26., und theile es als Beilage I vollständig mit.

100) „An Ode, on receiving a Wreath of Bays from a Lady." In Mist's Weekly Journal or Saturday's Post vom 15. August '24. Mitgetheilt als Beilage II.

keine Schonung zu erwarten; und dieſe ſkandalſüchtige Zeit gefiel ſich maßlos in der Jagd nach Heimlichkeiten, welche die Nacht bedeckt, und in ſchamloſer Enthüllung derſelben. Das Geſchenk kam von einer Dame, der Gegenſtand war alſo zarteſter Natur und geeignet die Spürkraft zu reizen. Aber wie rein, wie im ſchönſten Sinne ereignißlos und unmodern muß das Leben des großen Tonmeiſters geweſen ſein, wenn man ihm in der Ode an ſich ſelbſt und an ſeine Dame nichts in den Mund zu legen wußte, als daß er ſich in dieſer Höhe gefalle, daß er höher ſteige als die Dichter des Alterthums, die nur ein Elyſium erreichten, daß er ebenfalls die Welt beſiege, und allgemeiner als Alexander, aber nicht mit Männern und Waffen, ſondern mit Thaten künſtleriſcher Einbildungskraft, daß er ſich mit ſeiner Schönen zu einem neuen Reiche der Liebe erhebe und der Dichtkunſt neue Gegenſtände zu begeiſterter Darſtellung zuführe! Wie wenig Aenderungen wären nöthig, wollte man dieſe Spottreime in ein Lobgedicht von bleibender Wahrheit verwandeln! Der edle Miſt brachte nach vierzehn Tagen allerdings noch ein anderes, „Midas, eine Fabel“[101]), von Bononcini's oder Marlborough's Kreiſe aus beſtellt und wahrſcheinlich von Rolli angefertigt, welches in pöbelhaften Ausdrücken nicht hinter der Geſinnung derer, von denen es ausging, zurückblieb; aber auch dieſes iſt nicht nur völlig inhaltlos, ſondern auch wegen abenteuerlicher Entſtellung des vorliegenden, allbekannten Verhältniſſes für Nichteingeweihte durchaus unverſtändlich, alſo auch ohne Wirkung. Ein ſolcher Aufſchrei ohnmächtiger Wuth zeigte nur, wie ſehr das Geſchoß aus Händel's Lager in's Innerſte gedrungen war. Die Mittelmäßigkeit konnte das unbehagliche Gefühl nicht los werden. Ihr größter Troſt blieb, daß das Genie, wie Göthe ſagt, doch auch nicht unſterblich iſt, und daß wohl noch andere Tage zu erleben ſeien, als die des blüthenherrlichen Frühlings, wo ſich der Lorbeer um ſeine männliche Stirne ſchlang.

Es läßt ſich nicht viel entnehmen aus den Phraſen des Spottgedichtes, er wolle ſich mit ſeiner Schönen zum Reiche der Liebe erheben, wo er Apoll, ſie Venus ſei, und ein Geſchlecht von Göttern

101) »Midas, a Fable.« In Miſt's Weekly Journal or Sat. Post v. 29. Aug. '24.

ihre Nachkommenſchaft bilde; alles Schickſal liege in Ophelia's Augen, von Liebe und Lorbeer inſpirirt, erzeuge er ſeine Geſänge, u. ſ. w.: und doch iſt dies das einzige mal, wo von Zeitgenoſſen auf Händel's Verhältniß zu einer Dame angeſpielt wird. Fand ein ſolches je einmal ſtatt, ſo war gewiß jetzt die allerſeits günſtigſte Zeit dafür. Er war für ſein Alter von 39 Jahren faſt noch jugendlich zu nennen. Lange gefeiert, hatte er doch niemals vorher die ruhmvolle Bedeutung erlangt, wie in dieſen Tagen. Kein Wunder, wenn in Folge deſſen ihm auch ein häusliches Glück zu nahen ſchien, wenn unter den zahlloſen Schönen, die das Genie bewunderten, ſich auch einige fanden, die den Mann liebten und zu beſitzen wünſchten. Aber dieſes Glück war nur eine ſchöne Täuſchung; Händel blieb unverheirathet. Wir ſind nicht ganz ohne Nachrichten über die wahren Urſachen. Zwar wenn Hawkins ſagt: „Seine geſelligen Gefühle waren nicht ſehr ſtark, und daher mag es kommen, daß er ſein ganzes Leben im Cölibat zubrachte; daß er aber keinen weiblichen Umgang von anderer Sorte hatte, darf man beſſeren Grundſätzen zuſchreiben“[102]) —: ſo iſt dies zunächſt nur ſeine eigne Anſicht, indeß auf Hörenſagen und eine gewiſſe perſönliche Bekanntſchaft gegründet. Aber der jüngere Schmidt, der es wiſſen mußte, und der den beſſeren Theil von Hawkins' Vermuthung willig beſtätigte, erzählte den Seinen mancherlei über das wahre Verhältniß, und dieſe haben uns folgendes davon aufbewahrt. „Er war niemals verheirathet; aber ſein Cölibat muß nicht einem Mangel perſönlicher Anziehungskraft zugeſchrieben werden, oder der von Sir John Hawkins ungerechter Weiſe vermutheten Quelle, nämlich der Abweſenheit geſelliger Gefühle. Im Gegentheil, es kam von ſeinem Streben nach Unabhängigkeit. Er fürchtete Erniedrigung und ſcheute die unlösbaren Feſſeln. Als er jung war, verliebten ſich zwei ſeiner Schülerinnen, Damen von beträchtlichem Vermögen, ſo ſehr in ihn, daß jede von ihnen eine eheliche Verbindung mit ihm wünſchte. Die erſte, ſagt man, wurde ein Opfer ihrer Leidenſchaft. Händel wollte ſie heirathen; aber ſein Stolz wurde verletzt durch die rohe Erklärung ihrer Mutter, ſie werde niemals zugeben, daß ihre Tochter einen Fiedler heirathe; empört

102) Hawkins, History V. 111—12.

über dieſen Ausdruck gab er jede weitere Verbindung auf. Nach dem Tode der Mutter erneuerte der Vater ſeine Bekanntſchaft, und theilte ihm mit, daß alle Hinderniſſe beſeitigt ſeien; aber er antwortete, die Zeit ſei nun vorbei; und die junge Dame verfiel in ein Siechthum, welches ihrem Leben bald ein Ende machte. Die zweite Liebſchaft war eine Dame von glänzendem Stande, deren Hand er möchte erhalten haben, wenn er ſeine Profeſſion hätte aufgeben wollen. Dieſe Bedingung verwarf er entſchloſſen, und löste löblicherweiſe ein Verhältniß, welches die großen Fähigkeiten ſeines Geiſtes eingeengt haben würde."[103])

Hiermit ſind die Quellen, welche über dieſen Gegenſtand fließen, rein ausgeſchöpft. Was man weiter beibringen mag, wird ſich auf Bemerkungen und Muthmaßungen beſchränken. Es iſt auffallend genug, daß beide Verhältniſſe wie eine Prüfung und Verſuchung an den Muſiker herantreten, und hierdurch nur Ringe bilden in der langen Kette, die ſchon in ſeiner Kindheit den Genius feſſeln wollte. Vater Händel wollte nicht, daß der Sohn ein Fiedler werde; nun will die Mutter der Einen Geliebten nicht, daß die Tochter einen Fiedler heirathe; und die Verwandten der Anderen von noch höherem Stande ſind es nur dann zufrieden, wenn er, dem Fiedlerthum als Erwerb entſagend, als vornehmer Mann gleich ihnen ſeinem Gelde, und nebenbei zum Vergnügen auch der Kunſt, leben wolle. In dieſem Widerſtreite war er aufgewachſen, kämpfend mit der Macht der Vorurtheile war er ein Mann geworden, die Ausübung der Kunſt hatte ihn perſönlich glücklich und Andern gegenüber weltberühmt gemacht: nachgerade kannte er ſeinen natürlichen, hunderiſältig zurück geſchlagenen Feind, und ſo wußte er neue Angriffe deſſelben, ſelbſt von ſo zarter und verwickelter Natur wie Liebesverhältniſſe zu ſein pflegen, geſchickt und ruhig zu erledigen. Wie leicht oder wie ſchwer ihm dies ward, kann man nicht wiſſen; die Erzählung klärt uns doch im Grunde ſehr wenig über die berührten Verhältniſſe auf. Nur ſoviel iſt geſagt, daß die erſte Anregung von den Damen ausging; nicht der Lehrmeiſter, ſondern die Schülerin verliebte ſich zuerſt. Aber ſelbſt hieraus läßt ſich nicht ſchließen, daß er halb mitleidig Gegen-

103) [Coxe,] Anecdotes of Handel and Smith, p. 28—29.

liebe schenkte: es kann ebensowohl, und vom englischen Standpunkte gewiß am richtigsten, heißen sollen, er habe die so sehr über seine Ansprüche hinaus gehenden Verbindungen erst gesucht, als die Damen ihm in freier Neigung entgegen kamen.

Den Ausdruck „als er jung war" hat man so genau nicht zu nehmen. Daß Core die Verhältnisse der Zeitfolge nach richtig angegeben hat, darf vorausgesetzt werden. Demnach hatte das mehr unscheinbare Verhältniß mit der eigentlichen Treuliebsten schon vor ein paar Jahren stattgefunden, wo er passende Lectionen wenigstens nicht ganz von der Hand wies; Gedicht und Lorbeer kamen aber jetzt, als er nur noch ganz ausnahmsweise und mehr aus höflicher Gefälligkeit bei einigen vom Adel das Clavierspiel lehrte, von der Zweiten, die sich als vornehme Dame eine so pomphafte Ovation schon erlauben durfte. Eine wehmüthige Erinnerung sei dem Mädchen gewidmet, welches also auch an dem so tausendfach erlebten, so tief beklagten, so viel besungenen Conflikt von Liebe und Elternwille zu Grunde gegangen ist. Was ihr Händel war, war ihm die Kunst; auch sein Leben hing an der Erlangung eines höchsten Zieles. Wer nun für die Verbindung eines solchen Paares fromme Wünsche hätte, der vergesse doch auch nicht seinen Blick auf die Zeiten zu richten, welche bevorstanden. Im folgerichtigen Künstlerstreben kam Händel dahin, Alles zu verlieren, ohne welches ein Familienleben im Kreise vornehmer Verwandtschaft kaum denkbar ist, Geld, Ruhe, Gesundheit, Publikum, Unterstützung der Großen, Freunde, namentlich alle die vornehmen Halbfreunde, und was bei solchen Zuständen weiter zu folgen pflegt. Angenommen, seine Gattin besaß die volle Gewalt weiblicher Sanftmuth und vermittelnder Versöhnlichkeit, wo hätte sie diese anwenden können? was konnte sie anders thun, als, wie einstimmig alle Freunde, zum Nachgeben rathen, wo doch nicht nachzugeben war? und wie war dem bis zum Wahnsinn erregten Manne das häusliche Leben angenehm zu machen, wenn die Mittel kaum für seine eignen wenigen Bedürfnisse zureichten? Die Verhältnisse und Händel's Künstlergang machten einen Zusammenstoß unvermeidlich; auch das beste Weib würde schwach in sich zusammen gesunken sein und wohl erfahren haben, daß bei Händel's Natur eine sanfte Ablenkung vom sturmvollen Gange unmöglich war. Händel war empfänglich für

Weiblichkeit, ja verehrungsvoll empfänglich im höchsten Maaße; daß er eine Gattin auf seinem Lebenswege stets dieser seiner Stellung zu dem ganzen Geschlecht entsprechend behandelt haben würde, darf man voraussetzen, aber nicht schlechterdings behaupten. Mit andern Worten: sein Verhältniß zu dem Geschlechte war das des Künstlers; Weiblichkeit war ihm ein Gegenstand, eine der theuersten fruchtbringendsten Ideen; ihm fehlte nichts dadurch, daß er unverheirathet blieb. Sehr selten wird man, wie hier, das Künstlerische von dem natürlich und individuell Menschlichen trennen können. Bei Mozart z. B. würde niemand daran glauben, die Gluth des idealen Künstlers schlägt in zu vielen Gesängen mit der des sinnlichen Menschen zusammen. Händel's Flamme ist rein ideal; sein Altar steht frei, und bildet nicht zugleich den häuslichen Heerd. Daß er aber weibliches Gefühl und Wesen wirklich auf's tiefste und wundervollste aussprach, ist längst erwiesen. Ueberall waren es die Damen, welche für ihn Partei ergriffen; der überwiegende und bessere Theil fand sich in ihm wieder, eben in den pathetischen Frauengesängen; und die Engländerinnen seiner Zeit vereinigten mit echt weiblichem Charakter italienische Gluth der Empfindung. Daß er dieser gluthvollen reinen Weiblichkeit die rechte Sprache zu geben wußte, war mitunter sein einzig wirksames Zaubermittel. Man nehme ihm etwas von der Höhe absoluter Vollkommenheit, auf welcher er hier steht, und eine Wirkung dieser Art wäre unmöglich gewesen. Während er die Weichlinge unter den Männern oft durch männliche Härte verscheuchte, durfte er auf die Damen unter allen Umständen rechnen.

Am 24. August dieses Jahres, als Händel die Oper für die nächste Saison schon fertig hatte, spielte er seinen Schülerinnen, den Prinzessinnen Anna und Caroline, in St. Paul's Kathedrale auf der Orgel vor. Dies berichtet uns eine Zeitung an demselben Tage, an welchem Herr Mist die Midas-Fabel auftischte.[101]) Die Orgel war

101) »Last Monday their Royal Highnesses, the Princess Anne and Princess Caroline, came to St. Paul's Cathedral, and heard the famous Mr. Handel (their Musick-Master) perform upon the Organ; the Reverend Dr. Hare Dean of Worcester, attending on their Royal Highnesses during their stay here.« Applebee's Weekly Journal or British Gazetteer v. 29. Aug. '24.

seit 1720 prachtvoll, an Umfang und Registern so vervollständigt, daß man sie für das erste Werk in Europa erklärte.[105]) Früher hatte sie unserm Händel nie genügt, namentlich nicht im Pedal. Die Engländer vor seiner Zeit verstanden sich schlecht auf die deutsche Orgelkunst mit Händen und Füßen.

Ueber das Zurückbleiben der Londoner Altstadt (City) in künstlerischer, besonders in musikalischer Hinsicht wurde vielfach gespottet, auch in dem obigen Gedichte. Ein hochweiser Rath führte eben damals eine Komödie auf, aus der sein Kunstverstand heller hervor leuchtet, als aus den Witzen der West-Londoner. Green, ein blinder Organist in der City (an St. Giles' Cripplegate, wo Milton begraben liegt) ertheilte Musikunterricht, für Geld natürlich. Er war ein geschickter Mann und fand dankbare Schüler. Die Corporation der Stadtmusikanten berief sich auf ihre Privilegien aus dem vierten Jahre der Regierung Jakob's des Ersten, nach welchen jeder, der in der City einen der Corporation zustehenden Erwerb treibe, ohne ihr anzugehören, mit £ 5 zu strafen sei, und verklagte den blinden Mann. Am 14. Juli wurde Gericht gehalten. Ein Rathsherr (Chamberlain of London) führte die Sache der Stadtmusikanten, Green vertheidigte sich selbst. Er sagte, Musik sei eine freie Wissenschaft (a liberal science) und daher nicht mit unter jenes Gesetz befaßt. Aber der Kläger machte einen Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen und dem praktischen (manual) Theil dieser Kunst, nämlich zwischen der mathematisch-physikalischen Speculation über Klangerscheinungen und der wirklichen Musik: und dies war den Richtern einleuchtend. Dem armen Green wurde die vorgeschriebene Strafe auferlegt und das Recht, Privatstunden zu geben, abgesprochen.[106]) Während man also die zu allen Zeiten hochmüthige und zu allen Zeiten nutzlose musikalische Zahlenspielerei als Wissenschaft geehrt und

105) »The new stops and addition of notes to the Organ at St. Paul's is now finish'd, and, by the best judges, thought to be the finest in Europe; they will be open'd to-morrow, and a new Anthem will be sung by one of the best masters, among whom are Mr. Wheely, Mr. Hughs and Mr. Chelsum.« Applebee's Weekly Journal or British Gazetteer v. 22. Oct. '20.

106) British Journal v. 18. Juli '24.

frei ausgehen ließ, wurde die gesammte Musikpraxis mit dem Bann eines zunftmäßigen Handwerks belegt. Ob der Lord Mayor seine Tochter zum Thore hinaus in den feineren Westtheil fahren ließ, um sie dort von einem ordentlichen Musiker unterweisen zu lassen, oder ob sie sich mit dem begnügen mußte, woran Vater und Mutter so lange genug gehabt hatten; ob Vornehmere, wie Geminiani, Carbonelli, Pepusch, Galliard und Aehnliche das thun durften, was einem geschickten blinden Manne untersagt war; ob das alberne Gesetz später einmal aufgehoben wurde, oder nur nach und nach (zum Bedauern der „Times", die es jetzt gegen deutsche Musiker gebrauchen könnte) einschlief: darüber war nichts Gewisses zu erfahren.

Man half sich aber auch unter solcher Philisterei auf die Weise, in welcher die Musik den schnellsten und natürlichsten Eingang findet, ohne den Kampf mit alten Privilegien aufnehmen zu müssen — durch freie Vereine. Eine Gesellschaft vornehmer Männer versammelte sich die Winterzeit über jeden Montag in dem Gasthause zur Krone im Strande zu musikalischer Unterhaltung. Die Gesellschaft war geschlossen; nur einmal im Jahre, zur Feier des Cäcilientages, pflegte man vor vielen geladenen Damen und Herren ein Concert abzuhalten.[107]) Hierdurch, und überhaupt durch die steigende musikalische Fluth angeregt, thaten sich gegen hundert Herren der City, meistens dem Kaufmannsstande angehörend, zu einem philharmonischen Klubb (Philharmonica Club) zusammen, unter Anführung des Violinisten Talbot Young, eines königlichen Kirchenmusikers, und gaben das erste ihrer wöchentlich einmal stattfindenden Concerte im October desselben Jahres, in welchem der blinde Green verurtheilt wurde. Die

107) »On Friday next, the 22d instant, there will be a fine Consort of Musick at the Crown Tavern at the Corner of Arundel Street in the Strand, which will be performed by the best masters and voices, at the expence of several noblemen and persons of distinction who keep a Musick Club there every Monday night during the Winter season. They never allow, even to the company of ladies, or Masters of Musick, but on this one night, which they celebrate every year, it being St. Cecilia's Day.« London Journal v. 18. Nov. '23. Das Concert fand statt bei Anwesenheit von etwa 200 vornehmen Damen. »Senesino and Carbonelli ... the former with his fine songs, and the latter with his violin, performed wonders.« Lond. Journ. v. 30. d. M.

zahlreiche Gesellschaft betheiligte sich theils mitwirkend, theils zuhörend. Der Ort der Versammlung war „das Schloß", ein großes Gasthaus in Paternoster-Row bei der St. Paulskirche.[108]) Jetzt zu Anfang fehlte es diesen Vereinen freilich noch allzusehr an musikalischem Gehalt und sicherer Geschmacksrichtung; als aber nach und nach das Bessere durchdrang, bildeten sie die naturgemäßen Organe, welche es der großen Gesellschaft zuführten.

Sechster Jahrlauf: vom 31. Oct. '24 bis zum 19. Juni '25.

Das höchste Ehrenamt der Akademie, das des zweiten Präsidenten (Deputy-Governor), wurde für so wichtig gehalten, daß sich die beiden Hauptbewerber für das nächste Jahr, die Herzöge von Queensberry und Manchester, außerordentlich viele Mühe darum gaben. Endlich erhielt es der Herzog von Manchester.[109]) Als diese Wahl stattfand, am 2. December, waren die Opern schon wieder in vollem Gange.

Tamerlane. 1724.

Das Original enthält eine zusammenfassende Bemerkung am Ende, aus welcher hervorgeht, daß es in 21 Tagen des verflossenen Juli entstanden war: »Fine dell Opera | commminciata li 3. di Luglio e finita li 23. | anno 1724.«

Das Textbuch dedicirte Haym, der Dichter, dem Herzog von Rutland, einem der wackersten Patrone des Tonsetzers wie des Poeten. Rutland war ein guter Geiger und spielte in den Hofconcerten, die Händel leitete, die erste Violine. Er hatte den Carbonelli, seinen Meister, mit aus Italien gebracht; die Violinsolos, welche dieser ihm widmete, waren eigens für ihn geschrieben.

Zu den vorgenannten Sängern kam jetzt noch Signor Borosini, für den die Partie des duldenden Tyrannen Bajazeth bestimmt war; Tamerlan, den handelnden Tyrannen, hatte Pacini; Senesino gab den Andronico, den Geliebten von Bajazeth's Tochter Asteria (Cuz-

108) St. James's Evening Post, No. 1472 v. 27. Oct. '24. Vgl. Mattheson, Critica Musica II, 29. Hawkins, History V, 129.

109) Mattheson, Critica Musica II, 90.

roni). Der edle Mist, Borosini's Ankunft anzeigend, setzt den Ton der Midasfabel auch in Prosa fort und wärmt Addison's „Mynheer Hendel" wieder auf.[110]) Gleichzeitig werden die schlechtesten italienischen Componisten und die liederlichsten Farcen der englischen Theater angepriesen. Er war Landbesitzer und hatte Pfarrpfründen zu vergeben, gehörte also wenigstens nicht zu den ausgezogenen Engländern, deren Sache er auf diese Weise herrlich zu verfechten meinte.

Die verhältnißmäßig wenigen Aufführungen dieser Oper, die von musikalischen Schönheiten aller Art strotzt, erklären sich vom Standpunkte der Akademie aus sehr einfach. Man wollte sich an zwei Helden, wie in der folgenden Saison an zwei Heldinnen, ergötzen; aber da die Sänger den Erwartungen nicht entsprachen, wurde nach neuen Werken gegriffen. Den Sängerkünsten war von Anfang an eine übertriebene Theilnahme zugewandt. Tamerlan, der wie Otto reich ist an schönen Gesängen, einfachen sowohl als kunstvollen, würde sonst viel länger vorgehalten haben. Händel wurde reichlich dadurch entschädigt, daß diese Gesänge insgesammt schneller in die Oeffentlichkeit drangen, als die seiner andern Opern. Der entschiedene Beifall ermuthigte nämlich den Verleger zu dem Versuche, das ganze Werk mit einer englischen Uebersetzung stechen zu lassen.[111]) Bisher war nur einzelnen Arien sangbarster Gattung diese Ehre widerfahren. Daß Cluer's Unternehmung sehr gewinnbringend war, ist zu bezweifeln, denn der Kreis, den Mist kommandirte, hielt die Midasohren jetzt noch überdies mit Wachs verklebt; aber denkwürdig bleibt dieses frühe Anpochen an die Thore einer weiteren Oeffentlich-

110) »We hear there is a new Opera now in practice at the Theatre in the Hay-Market, called *Tamerlane*, the Musick composed by *Mynheer Hendel*, and that Signior *Borseni* [Borosini], newly arrived from Italy, is to sing the part of the Tyrant Bajazet. N. B. It is commonly reported this gentleman was never cut out for a singer.« Mist's Weekly Journal or Sat. Post v. 17. Oct. '24.

111) »The whole Opera of *Tamerlane* in score, in English and Italian; compos'd by Mr. *Handel*. As to render the work more acceptable to gentlemen and ladies, every song is truly translated into English verse, and the words engrav'd to the musick under the Italian, which was never done before in any other Opera, also the whole Opera of Julius Caesar in score, and for the Flute. London, J. Cluer.« London Journal v. 9. Jan. '25.

keit doch immer. Auch schadete der Nachdruck von Walsh, welcher mit derselben Uebersetzung sofort erschien.[112]) Alle zehn Arien dieses Raubdruckes sind als „Lieblingsstücke" bezeichnet.

Den Reichthum der Gesänge lassen wir unbesprochen, und erwähnen nur einiger mehrstimmigen und recitativischen Sätze.

Das Duett im dritten Akt zwischen Bajazeth's Tochter Asteria und ihrem Geliebten Andronico »Vivo in te« in Emoll, von Flöten, Oboen und Saiteninstrumenten begleitet, zeigt musterhaft, wie eine gelehrte und volle Harmonie mit einer echt bühnengemäßen oder scenisch dramatischen Haltung zu vereinigen ist.

Eine noch größere Merkwürdigkeit ist das Terzett zwischen Asteria (Sopran), Tamerlan (Alt) und Bajazeth (Tenor) gegen Ende des zweiten Aktes, »Voglio stragge« in Ddur. Dieser Satz, völlig in sich abgerundet, ist musikalisch wie deklamatorisch und dramatisch gleich schön und bedeutend, ein vollkommnes Muster seiner Art, welches die gangbaren Ansichten über spätere Einführung und Ausbildung derartiger Formen über den Haufen wirft. Die Bewegung liegt im Alt (Tamerlan), nicht in der Unterstimme, wie bei einem verwandten Trio in Acis und Galatea („Dem Berge mag die Heerde"); jener köstliche Satz des Pastorals hat seine Stärke im Lyrischen, dieser im Dramatischen. Kleinere Vorläufer findet man schon in Scarlatti's Opern.

Was aber ohne Vorbild wie eine ganz freie Kunstschöpfung dasteht, ist die tragische Schlußscene; man müßte denn sagen, Händel habe das, was er im Julius Cäsar als musikalischen Monolog auftreten läßt, hier zu einer ganzen Scene ausgebreitet. Bajazeth, durch eine endlose Kette von Mißgeschick zur Verzweiflung gebracht, nimmt Gift, und kündigt darauf seiner Tochter vor allen versammelten Personen sein nahes Ende an, den Tyrannen verwünschend, sie aber mit größter Zartheit tröstend und zu einer gleichen That anfeuernd. Alles dieses, wie auch der Klageruf der Asteria, die Drohung an Tamerlan, geht in dem großartigsten und prächtigsten begleiteten Recitative vor sich; an zwei Stellen strömt das vollbewegte Gemüth in

112) »The Favourite Songs in the Opera call'd Tamerlane | London Printed and Sold at the Musick Shops« 18 Seiten in Fol.

den schönsten lyrischen Gesängen dahin, den Vorgang musikalisch auf's tiefste andeutend, ohne den natürlichen Fortschritt der Handlung aufzuhalten. Die musikalische Gewalt geht hier völlig auf in die dramatische, das Ganze ist seiner Bedeutung und Wirkung nach eine einzige große Scene. Tamerlan ist erschüttert; er will jetzt die Verbindung der Asteria mit Andronikus nicht länger gewaltsam verhindern, und so führt die tragische Situation einen Ausgang herbei, den der Schlußchor »D'atra notte« würdig und schön besingt: „Durch die schwarze Nacht schimmert ein Glanz zukünftig besserer Tage; unter den Todtenkerzen, welche Lachesis angezündet hat, leuchten Amor's Fackeln." Diese Scene, eins der größten Meisterstücke in Händel's Opern, ist in der Weise gestaltet, welche man wohl den Gluck'schen Styl zu nennen pflegt. Was sind aber solchen Thatsachen gegenüber die angeblich neuen Erfindungen späterer Tonsetzer anders, als glückliche Anwendungen der längst vor ihnen in's Leben getretenen und ohne ihr Zuthun mustergültig hingestellten Kunstformen? und wo ist die Scene, auf den Kern solcher Darstellungen gesehen, in der sich wahre Dramatik und wahre Gemüthsbewegung durch eine noch gediegenere Musik ausgedrückt fänden? Wir behaupten damit nicht, was unbeweisbar wäre: Händel hat keine Iphigenia geschaffen, dazu war etwas erforderlich, was nicht in ihm lag; aber Gluck hat unter seinen berühmten Recitativen auch nicht ein einziges geliefert, welches den besten Händel'schen an musikalischem Vollgehalt die Waage hielte. Brächte man alle groß-recitativischen Sätze in Händel's Opern und Oratorien auf einen Haufen: jeder vorurtheilslose und einsichtige Kenner würde erstaunen.

In Hamburg wurde Tamerlan schon 1725 gegeben. Die Schlußscene ließ man größtentheils italienisch singen, „weil — wie der Uebersetzer behauptet — Worte und Music gar zu schön."

Attilio Ariosti fertigte noch zwei Opern für diese Saison, und brachte die erste von ihnen, Artaxerxe, am ersten December hervor. Sie war ihm recht wohl gelungen, und Walsh ließ sieben von den Gesängen, anscheinend als Raubdruck, in die Oeffentlichkeit gelangen.[113])

113) »The Favourite Songs in the Opera call'd Artaxerxes Publish'd for December (1724) price 2 s | London Printed and Sold at the Musick

Den Text schrieben Apostolo Zeno und Pietro Pariati 1705 für Venedig, wovon sich Haym in seiner Dedication an den Herzog von Richmond indeß nichts merken läßt.

Die nächste Oper war wieder von Händel.

Rodelinda. 1725.

Nur die Beendigung, nicht die Dauer der Arbeit ist in Händel's Manuscript angegeben: »Fine dell Opera | li 20 di Genaro 1725«. Haym's Text ist dem Grafen von Esser zugeschrieben.

Die großen dramatisch-lyrischen Scenen aus Julius Cäsar und Tamerlan werden hier würdig fortgesetzt. Als Bertaride (Senesino), der flüchtig gewordene, für todt gehaltene König der Lombarden und Gemahl der Rodelinda, an die Grabstätte seiner Ahnen gelangt, drückt er sein »Pompe vane di morte« im großen Recitativstyl aus und endet mit der bald weit und breit gesungenen Arie »Dove sei, amato bene«. (I, Sc. 6.) Senesino wußte hier wieder alle ihm zu Gebote stehenden Mittel zu entfalten. Unmittelbar an diesen Auftritt schließt sich ein ähnlicher der Rodelinda (Cuzzoni), die mit ihrem Kinde an dieselbe Grabstätte kommt, »Ombre piante«. Ihre folgende herrliche Zornarie »Morrai si« hinzu genommen, entsteht eine außerordentliche Scene.

Eine ganz ähnliche und ebenbürtige bringt der dritte Akt (Scene 3 und 4, im Kerker), bei der die musikalische Fülle aber noch größer, die Originalität der Composition noch bewundernswerther ist. Die Gestaltung ist der einer funfzig Jahre späteren Zeit auffallend verwandt, namentlich in dem Largo »Chi di voi«.

Der dritte Auftritt dieser Art ist Grimoaldo's (Borosini's) Monolog Scene 6 »Fatto inferno«, der in eine Siciliane ersten Grades (Pastorello d'un povero armento) ausläuft. Es brachte überhaupt schon eine große Fülle und einen gewissen männlichen Zug in diese Opern, daß jetzt der Tenor als eine der Hauptstimmen darin vertreten

---

Shops- 16 Seiten in Folio. Daß dieser Druck von Walsh war, geht aus der von ihm veranstalteten Ariensammlung »Apollo's Feast« hervor, wo im zweiten Bande diese Gesänge, mit Ausnahme der verlegten, von denselben Platten wieder abgedruckt sind.

war. Die Luft, mit der Händel diese damals gleichsam neue Gold- oder ausbeutete, ist unverkennbar; seine Tenorgesänge sind schon meistentheils in derselben Weise männlich einfach und bedeutend gehalten, wie die später in der Oratorienzeit für Beard gesetzten.

Der zweite Akt schließt mit dem berühmten Duett »Io t'abbraccio«.

Die Sologesänge kann man nicht ohne Erstaunen über Händel's Unerschöpflichkeit betrachten. Diese Arien sind als Charakterbilder denen im Julius Cäsar ähnlich, musikalisch aber von noch größerem Werthe. Rodelinda ist überhaupt eine seiner vollkommensten Opern.

Signora Cuzzoni wurde sehr darin gefeiert. Nicht bloß ihre Gesänge hallten alsobald in allen Damenzimmern wieder, auch ihr Rodelinda-Anzug wirkte gesetzgebend auf die neueste Mode, obwohl sie, wie man oft genug bemerkt hatte, sich nicht besonders geschmackvoll zu kleiden wußte. Mit dieser Oper erklomm sie den höchsten Gipfel der öffentlichen Gunst.

Die Hamburger sahen das Werk erst im Jahre 1734, als bei ihnen schon alles anfing drunter und drüber zu gehen.[114])

J. Cluer druckte die Musik „in Partitur" und „für die Flöte". Die Aufforderung zur Subscription erließ er am 20. März, und die Musik erschien im Mai und Juni.[115]) Von 120 Personen, unter ihnen viele Damen, waren 160 Exemplare gezeichnet. Warum

114) Mattheſon berichtet in den handschriftlichen Zusätzen zu seinem musikalischen Patrioten (auf der Stadtbibliothek zu Hamburg): „Rodelinda, Königin der Lombardey. Die Compoſition der Italiäniſchen Arien vom Hrn. Händel. In Proſa überſetzt von Hrn. Fiſcher, in Reime gebracht von Hrn. Wend: verſtehe den Recitativ. Zum erſtenmahl in Hamburg aufgeführt d. 29. Nov. und zwar mit geringem Beifall. (NB. In der Mieringiſchen Zeitung vom 7. Dec. wurde, bey Gelegenheit eines Avertiſſements, wegen der Opern-Lotterey, seine große Hoffnung zur Fortſetzung des ganzen Werkes gegeben.) S. No. 225, wo ein Flavius Bertaridus aufgeführet werden [am 23. Nov. 1729, von Telemann componirt], in welchem dieſelbige Geſchicht enthalten."

115) »Just published The whole Opera of Rodelinda in Score." Composed by Mr. Handel, and engraved on 110 Copper-Plates in 4to J. Cluer.« London Journal v. 15. Mai '25.

»This Day is published The whole Opera of Rodelinda, for the Flute J. Cluer.« Lond. Journ. v. 12. Juni '25.

Händel's Subscriptionslisten immer so klein waren im Vergleich zu denen der Italiener, erklärt sich leicht. Während Bononcini, Attilio und Genossen in Person oder durch einen Abgesandten bei dem Adel von Haus zu Haus supplicirten, erlaubte Händel seinem Verleger nur, Bestellungen überhaupt schon vor der Beendigung des Druckes anzunehmen, wie Cluer denn auch einfach sagt, etwaige Subscribenten zu dieser gefeierten Oper möchten sich binnen zwanzig Tagen melden[116]; und in so kurzer Frist kamen natürlich nur einige bewährte Freunde, Musiklehrer und Musikhändler.

Attilio Ariosti beschloß seine Thätigkeit für die Akademie vorläufig mit der Oper Dario (1716 als Arsilda mit Vivaldi's Composition in Venedig gegeben), die am 10. April zuerst herauskam.

Dann folgte als Schlußwerk der Saison am 14. Mai Elpidia (als I Rivali generosi 1697 mit anderer Musik in Venedig gegeben, gedichtet von Zeno), von welchem das Textbuch, Burney's Mittheilung zufolge, besagt, daß die Musik dazu von Leonardo Vinci componirt sei, einige Arien ausgenommen.[117] Was Burney hier weiter beibringt, ist ein Geschwätz, welches man selbst bei seinem Leichtsinne nicht für möglich halten sollte. Leonardo Vinci gehört zu den Meistern, in deren Verhätschelung sich unsere Musikschriftsteller gefallen. „Vinci erfand zuerst", so lautet das Urtheil des weisen Piccini, „die Art, den Gesang der recitirenden Person mit den Instrumenten zu begleiten und ihm zu folgen", also das in den letzten Opern bei Händel so gewaltig hervorbrechende begleitete Recitativ! Burney macht ihn zu einem jungen, selbst in Italien noch wenig bekannten Manne, obwohl er damals schon 35 Jahre alt war; läßt auch seine Oper bei den Engländern unbeachtet, ja, vorausgesetzt sie hatte den Werth seiner späteren, unverstanden vorübergehen, da sie doch eine nicht unbedeutende Anzahl, nämlich sechzehn, Vorstellungen erlebte, und zwölf der schönsten Gesänge durch Walsh gedruckt wurden.[118] An einem andern Orte desselben Bandes theilt dann Burney mit Be-

116) London Journal v. 20. März '25.

117) Burney, History IV, 302.

118) in Apollo's feast, vol. II. Den vorauf gegangenen Einzeldruck habe ich nicht gesehen.

ziehung auf Vinci folgende erstaunliche Ansicht über den Entwicklungsgang der dramatischen Musik mit: „Die Gesangcompositionen Vinci's bilden eine Aera in der dramatischen Musik, da er unter seinen Landsleuten der erste war, welcher, seit der Erfindung des Recitativs durch Jacopo Peri um 1600, eine beträchtliche Umwälzung im musikalischen Drama scheint veranlaßt zu haben. Die Arien der ersten Opern waren einfach und an Zahl gering; aber mit der Verbesserung des Gesanges wurde das Orchester zahlreicher, die Singstimmen bekamen ein mehr gearbeitetes Ansehen und die Begleitung wurde complicirter. Im Fortgange der Zeit jedoch scheint die Poesie von der Pedanterie der Musiker viel gelitten zu haben, welche vergaßen, daß die wahre Charakteristik der dramatischen Musik in der Klarheit besteht, und daß der Klang nur eine Handhabe der Poesie und Färbung der Leidenschaft ist; das Geschäft des Drama wurde vernachlässigt, die Worte blieben unverständlich, die Musik schied sich so gänzlich von der Dichtung, daß sie rein instrumental wurde, und die Singmelodien konnten dann ebensowohl von einer Flöte oder Violine im Orchester, als von einer dramatischen Person auf der Bühne vorgetragen werden. Vinci scheint der erste Opernkomponist gewesen zu sein, welcher diese Absurdität bemerkte und seine Kunst, ohne sie zu erniedrigen, zum Freunde, obwohl nicht zum Sclaven der Poesie machte, nämlich durch Vereinfachung und Verfeinerung der Melodie und durch die Befreiung derselben von Fugen, Verwicklungen und gelehrten Erfindungen.“[119]) Diese auf ein dreifaches „scheint“ gegründete Ansicht von der Ausbildung der dramatischen Musik würde uns wenig kummern, wenn sie nicht durch gedankenloses Nachsprechen nach und nach allgemein geworden wäre. Burney selber wiederholte nur, was ihm die Italiener seiner Zeit vorsagten. Aber welcher Leichtsinn und welche Beschränktheit, mit solchen Worten gleichsam Alles, was er auf mehreren hundert Seiten über Händel's Opern vorgebracht hatte, wieder zurückzunehmen, während damals fast er allein im Besitz genügender Mittel war, um die von den Italienern in Umlauf gesetzten Meinungen berichtigen zu können! Die „Umwälzungen“ der Vinci, Porpora, Hasse und Genossen sind durch eine Kenntniß Scarlatti's

119) Burney, History IV, 347.

den Burney freilich nicht untersuchte) leicht auf ihr rechtes Maß, sowie durch eine Kenntniß Händel's auf ihren wahren Werth zurück geführt. Weiterhin werden wir diesen Gegenstand noch oft berühren. Händel bewährte auch darin seine Neigung für Scarlatti's Richtung, im Gegensatze zu der Bononcini's, daß er dieses kleine frische Werk eines seiner Nachfolger hier zur Aufführung vorbereitete. Zu Anfang des folgenden Jahrlaufes wurde es wieder gegeben, und zwar „mit verschiedenen Zusätzen und Veränderungen" von seiner Hand. Darauf griff er zu einer Oper von Porpora, und suchte so nicht bloß in eignen Schöpfungen, sondern auch durch Heranziehung der Werke der Neuitalener einen Ersatz für die allmählig erlöschende Thätigkeit seiner Rivalen.

Attilio Ariosti wurde für das folgende Jahr nicht wieder mit Aufträgen beehrt. Im Vorgefühl des nahen Endes seiner Wirksamkeit, zugleich aber auch, um den durch Bononcini's Rückzug und durch Händel's Ehrgefühl und Künstlerstolz offen gelassenen Weg zu betreten, ließ er Ende 1724 ein Werk für Kammermusik auf eigne Kosten herstellen, wußte demselben aber ein noch aristokratischeres Ansehen zu geben, als einstmals Bononcini seinen Cantaten, indem er nicht nur den Namen eines Verlegers, sondern auch den Sachtitel fortließ, dafür die Widmung an den König und das königliche Haus (Alla Maestà di Giorgio Rè della Gran Britagna &c. &c.) auf die ersten Blätter setzte, und selbst seinen Namen unter der Zuschrift nur durch A. A. anzudeuten wagte. Dieser Zug ist unverkennbar Arioſtisch. Die etwaigen leeren Plätze schnell zu besetzen, die von den größeren Genossen gegebenen Beispiele nachahmend zu überbieten, darin bestand sein eigentliches Geschick. Das Werk war, ohne Verfasser und Titel ausgegeben, natürlich bald verschollen, obwohl 84 Seiten in groß Folio stark, und ist jetzt selten, ja durch das Fehlen des Titels und Autors unkenntlich geworden. Die Zeit des Erscheinens ist niemals näher bestimmt; was Hawkins sagt, kann nur irre leiten. Zwei Fingerzeige führen aber zu einem ganz sichern Schlusse. Unter den Subscribenten ist der Herzog von Manchester als Deputy-Governor der Akademie aufgeführt. Er bekleidete dieses Amt, wie wir wissen (S. 124), für den Jahrlauf 1724—25, und zwar seit dem 2. December '24. Nun muß Ariosti's Musik gleich damals, und nicht etwa

zu Ende der Saiten, gedruckt ſein, denn in der Zuſchrift erbittet er ſich des Königs Nachſicht für die Compoſitionen, welche er nach Beſtimmung der königl. Operndirection noch für das gegenwärtige Jahr zu liefern habe.[120]) Wie Hawkins wiſſen wollte, war die Subſcription mehr erbettelt als erbeten; wer bei perſönlicher Rundreiſe die Zeichnung zuſagte, wurde in die vorgedruckte Liſte eingetragen, und wer ſie ablehnte, wurde ebenfalls eingetragen; und das Verſprechen wurde gegeben, die betreffenden Cantaten ſollten die Früchte ſeines beſten Fleißes ſein.[121]) Es hat demnach nichts Auffallendes, daß dieſer verſchämte Arme eine Liſte von 825 Namen zu Stande brachte. Intereſſant wird dieſe Liſte durch die Angabe aller Perſonen, welche Subſcribenten der Akademie waren; Arioſti zählt deren 133 auf, und wir dürfen ſicher annehmen, daß er uns damit die volle Zahl derſelben überliefert hat.

Wer übrigens ſubſcribirte, reichte keineswegs ein leeres Almoſen, ſondern mußte finden, daß der Muſiker ſein Verſprechen gehalten hatte. Die Muſik iſt gediegener gearbeitet, als die ſeiner meiſten Opern. Sie beſteht aus ſechs Cantaten, die aber nicht, wie Hawkins ſagt, von Rolli gedichtet, wenigſtens nicht in die Ausgaben ſeiner geſammelten Cantaten aufgenommen ſind. Nirgends hat er ſich ſo ſehr an Händel gelehnt, ja deſſen Gedanken nur eingeſchmolzen und dann in ſeiner Münze neu geprägt, als eben hier. Das längere dreiſtimmige Vorſpiel zu der erſten Cantate »la Rosa« iſt nichts, als eine verkürzende Umſchreibung der Sinfonie, welche Acis und Galatea eröffnet; die folgende Arie mit einfachem Grundbaß »Da procella tempestosa« iſt eine genaue und treffliche Copie Händel'ſcher Sätze; die Arie in der vierten Cantate »In me spento d'amore« iſt nach dem harmoniſchen Grobſchmied gemacht, einer reizenden Melodie mit Variationen in dem fünften Stücke des erſten Theils der Händel'ſchen Clavierſuiten; und wenn die pathetiſchen Sätze mit vollerer und kunſtvollerer Begleitung ihm nicht in gleichem Maaße ge-

120) »... la Vostra beneficenza mi dà coraggio a meritarmi la Vostra sofferenza ne' componimenti che devo dare quest' Anno al Regio Vostro Teatro per ordine de' Signori Direttori.«

121) Hawkins, History V, 392.

langen, wie die einfacheren, so lag die Schuld wenigstens nicht an seinem großen Vorbilde. „Ein solches Nachzeichnen fremder Muster hat bei Attilio nichts Auffallendes. So hatte er es nun schon dreißig Jahre getrieben. Eine wirkliche Hingabe an das Vorbild war damit nicht verbunden; es war nur ein verständiges und oft glückliches Ablauern. Des Mannes anscheinende Gutmüthigkeit barg keinen edleren Gehalt. Ehrgefühl fehlte ihm gänzlich. Seine Setzart war gesucht, oder vielmehr zusammensuchend je nach Vorbildern und Geschmacksrichtungen. Er faßte die Kunst der Composition noch nach ihrem allerersten und äußerlichsten Begriffe auf, nämlich als künstliche Zusammensetzung der Töne, und würde zu andern Zeiten, unter andern Umständen auch anders zusammengesetzt haben. Insofern muß man ihn wirklich vielseitiger nennen, als Bononcini; er hätte, zwanzig Jahre später oder zehn Jahre früher geboren, komische Opern zuwege gebracht, Bononcini niemals. Der Orden der Dominikaner, dem Pater Attilio angehörte, erlaubte ihm die Ausübung der Musik, ihnen und der Kunst zu Ehren. Nun wollte sein Schicksal, daß er als Nachahmer eines Mannes enden sollte, der als Ausländer und als Protestant in der italienischen Oper mächtig wurde, und der ihm als Knabe in Berlin auf den Knieen gesessen war. Als Pater Attilio nach einigen Jahren heimzog, führte er seinem Kloster einen kleinen Schatz an Geld und einen noch kleineren an künstlerischen Ehren zu.

Der werthvollste Theil seines Subscriptionsbuches ist die beigegebene Lehrschule für die Liebesgeige (Viola d'Amore), eine sehr kurze Anweisung nebst vielen trefflichen Uebungsstücken. Er spielte dieses Instrument mit vollkommener Meisterschaft, führte es am 12. Juli 1716 in der Zwischenaktsmusik zu Händel's Oper Amadis zuerst in England ein[122]), und lehrte die Behandlung desselben nach einer „von ihm erfundenen" Methode. Weil dieses reizende Instrument jetzt wieder in Uebung kommt, Anleitung und Beispiele aber sehr rar sind, würde dem Bedürfniß durch die Herausgabe von Attilio's Schule wohl am besten abzuhelfen sein. Als Meister und Lehrmeister der Viola d'Amore bleibt uns sein Andenken werth. Er ge-

122) London Courant v. 12. Juli '16. Vgl. Burney, History IV, 257 u. 291.

heute aber zu den vielen, die nicht begreifen mögen, daß man ein ausgezeichneter Spieler und doch ein schlechter Componist sein kann.

Händel's diesjährige öffentliche Belehnung bestand in einem Epigramm, welches wie ein Wölkchen jenem von national-englischer Seite über die italienische Oper hereinbrechenden Gewitter vorauf flog. Ein Dr. Byrom, der schon unter Addison und Steele am Spectator gearbeitet hatte und durchaus zu der anti-musikalischen Richtung gehörte, hatte über den Hader der Anhänger Händel's und Bononcini's einen witzigen Einfall, der im Mai d. J. in Umlauf gesetzt wurde:

Man sagt wohl, gegen Bononcini
Sei Monheer Händel nur ein Ini;
Und sagt auch, Der stellt' Händel gleichen,
Und kann ihm nicht das Wasser reichen!
'S ist närrisch, diese Zänkerei
Um Dudelumm und Dudeldei!'[123])

123) »Epigram on the Feuds between Handel and Bononcini.
Some say, compar'd to Bononcini,
That Mynheer Handel's but a ninny;
Others aver, that to him Handel
Is scarcely fit to hold a candle:
Strange, all this difference should be
'Twixt Tweedle-dum and Tweedle-dee!
Miscellanious Poems by *John Byrom*, M. A. F. R. S. Sometime Fellow of Trinity College, Cambridge. (Manchester 1773. 2 vols. in 8.) II, 343—44. Er war 1691 geboren und beschäftigte sich viel mit der Erfindung einer Schnellschreibekunst. „Die großen Wahrheiten des Christenthums", sagt er im Verwerf des ersten Bandes, „hatten von frühster Kindheit an auf des Autor's Gemüth einen tiefen Eindruck gemacht"; aber seine Einsicht ist augenscheinlich leer dabei ausgegangen.

Seine Autorschaft und die Zeit der Entstehung ersieht man auch aus den kürzlich veröffentlichten Tagebüchern. Er schrieb am 18. Mai 1725: »Mr. Leycester came there, and Bob Ord, who was come home from Cambridge, where he said he had made the whole Hall laugh at Trinity College and got himself honour by my epigram upon Handel and Bononcini.« The private Journal and literary Remains of John Byrom (published by the Chetham Society. Remains historical and literary connected with the Palatine Counties of Lancaster and Chester. Vol. XXXII, XXXIV & XL in 4.) I, 136. Am 5. Juni '25: »Mr. Hooper .... came over to us to Mill's coffeehouse, 2 d., told us of my epigram upon Handel and Bononcini being in the papers.« I, 150.

Wer ſich der Schlußzeilen erinnert, wird auch wiſſen, daß ſie allgemein unter Swift's Namen umliefen. Der grämliche Dekan fand Gefallen an dieſem Epigramm, welches auch als Antwort auf die früher behandelte Streitfrage, ob Criſpo oder Griſelda die beſſere Oper ſei (S. 80), recht treffend geweſen wäre, hielt den Autor von Stund' an ſeiner Beachtung werth, und ließ die beiden letzten Zeilen in einer Sammlung abdrucken, die er gemeinſam mit Pope herausgab. Byrom in London wußte von den Werken der betreffenden Meiſter auch genau ſo viel, als Swift in Dublin; denn, wie er uns erzählt, hatte er niemals eine Oper von Bononcini, eine Händel'ſche aber nur einmal gehört, und zwar mit dem frommen Wunſche, nie zum zweiten Male dazu genöthigt zu ſein, da von allen Londoner Vergnügungen das der Oper ihm das gleichgültigſte ſei.[124]) „Ich für mein Theil", ſagt er an einem andern Orte, „halte alle Theatergeſchichten für Unſinn und dumm Zeug."[125]) Byrom zeigt ſich hiermit zugleich als ein Anhänger der immer weiter um ſich greifenden pietiſtiſchen und Wesleyaniſchen Lehren, und iſt uns daher ein Vorläufer jener beiden Richtungen, der nationalen und der religiöſen, welche das damalige Muſiktreiben bald mit unerwartetem Erfolge beſtreiten ſollten. Einſtweilen freuten ſich die engliſchen Muſikanten, daß ſie etwas hatten, womit ſie ſich die große muſikaliſche Erſcheinung luſtig vom Leibe halten konnten, und ſangen das ſeinem Wortlaute nach ſehr entſtellte Epigramm vierſtimmig, vielleicht nach der alten Tweedle-Melodie „Ein Fröſchlein wollt' auf die Freite gehn."

Händel hegte die Hoffnung, ſeine Mutter in Halle dieſen Som-

Er und ſeine Freunde nannten die Senſation machenden Verſe kurzum ſein »Tweedle«: I, 167. Am 19. Juli '25: »Nourse asked me if I had seen the verses upon Handel and Bononcini, not knowing that they were mine; but Sculler said I was charged with them, and so I said they were mine; they both said that they had been mightily liked.« I, 173.

124) In einem Briefe vom 3. März 1724: »I was engaged to dine at Mrs. de Vlieger's on Saturday, whence they all went to the opera of Julius Cæsar, and I for one. Mr. Leycester sat by me in the front row of the gallery, for we both were there to get good places betimes; it was the first entertainment of this nature that I ever saw, and will I hope be the last, for of all the diversions of the town I least of all enter into this.« Remains I, 70.

125) Remains II, 349.

mer während der Anwesenheit des Königs in Hannover besuchen zu können. Aber die Arbeiten häuften sich allzusehr. Der Brief an seinen Schwager Michaelsen ist erhalten, in welchem er ihn seiner dankbaren Anhänglichkeit versichert und an den ganzen Freundeskreis Grüße bestellt „Ich kann die viele Güte nicht mit Stillschweigen übergehen, die Sie meiner Mutter bei ihren vorgerückten Jahren durch Ihren Beistand und Ihre Tröstungen haben angedeihen lassen, ohne meine demüthige Dankbarkeit zu erkennen zu geben; Sie wissen, wie tief mich alles ergreifen muß, was sie betrifft." Der Brief lautet vollständig:

„a Londres ce 11 de Juin
„1725.

Monsieur
et tres Honoré Frere.

Encore que je me trouve tres coupable de n'avoir pas satisfait depuis si longtems a mon devoir envers Vous par mes lettres, neantmoins je ne desespere pas d'en obtenir Vôtre genereux pardon lorsque je Vous assurerai que cela n'est pas provenu de quelque oubli, et que mon Estime et Amitié pour Vous sont inviolables, comme Vous en aurez trouvé des marques, mon tres Honoré Frere, dans les lettres que j'ay ecrit a ma Mere.

Mon Silence donc, a ete plustôt un effèt de crainte de Vous accabler par une correspondence qui Vous pourroit causer de l'ennuy. Mais ce qui me fait passer par dessus ces reflexions, en Vous donnant l'incommodité par la presente, est, que je ne scaurois pas être si ingrat que de passer avec silence les bontés que Vous voulez bien temoigner a ma Mere par Vôtre assistance et Consolation dans son Age avancé, sans Vous en marquer au moins mes treshumbles remercimens. Vous n'ignorez pas combien me doit toucher ce qui la regarde, ainsi Vous jugerez bien des Obligations que je Vous en dois avoir.

Je me conterois heureux, mon tres Cher Frere, si je pouvois Vous engager a me donner de tems en tems de Vos nouvelles, et Vous pourriez etre sur de la part sincere que j'en prenderois, et du retour fidel que Vous trouveriez toujours en moy. J'avois crû de pouvoir Vous renouveller mon Amitié de bouche,

et de faire un tour en Vôs quartiers a l'occaſion que le Roy ſen va a Hannover, mais mes ſouhaits ne peuventpas avoir leur effet encore, pour cette fois, et la ſituation de mes affaires me prive de ce bonheur là malgré que j'en aye. je ne deſeſpere pas pourtant de pouvoir etre un jour ſi heureux. cependant, il me feroit une conſolation bien grande, ſi j'oſerois me flatter, que Vous me vouliez bien accorder quelque place dans Votre Souvenir, et de m' honorer de Vôtre amitié, puisque je ne finirai jamais d'etre avec une paſſion et attachement inviolable

Monſieur

et tres Honoré Frere

Vôtre

treshumble et treſobeiſſant

Serviteur

George Frideric Handel.

je fais bien mes treshumbles reſpects a Madame Votre Epouſe. et j'embraſſe tendrement ma Chere Fileule et le reſte de Votre chere Famille.

mes Complimens ſ'il Vous plait a tous les Amis et Amies.

A Monſieur

Monſieur Michael Dietrich

Michaelſen Docteur en Droit

à

Halle

en Saxe.[126])

Das damals neugebaute Hannover-Square, in deſſen Nähe Händel von jetzt (1725) an wohnte, erhielt auch eine neue „Hannover-Kirche". Den vornehmen, reichen Eingepfarrten war es um einen tüchtigen Organiſten zu thun. Die Beſetzung der Stelle wird verſchieden erzählt. Nach Hawkins geſchah ſie „um das Jahr 1725", und Händel und Geminiani hatten die Bewerber zu prüfen; nach Burney „im Jahr 1726", und Richter ſollen Händel, Pepuſch, Greene und Galliard geweſen ſein. Die Wahl fand aber, wie ich aus den Zeitungen erſehe, am 19. November 1725 ſtatt, muſikaliſche Richter waren Croſte, Pepuſch, Bononcini und Geminiani: und

126) Zwei Blätter in Quart. Siegel ſchwarz und ganz erhalten, aber das Gepräge etwas verwiſcht. Im Beſitz des Hrn. Dr. Eraſ.

Thomas Roſeingrave (S. 51) war von ſieben Bewerbern der Erwählte.[127]) Burney berichtet indeß: „Herr Händel war nicht in Perſon gegenwärtig, ſondern ſchickte ſein Fugenthema", und beruft ſich auf Arne und Feſting, welche der Feierlichkeit beiwohnten[128]): alſo werden die Patrone Händel um eine Theilnahme an der Prüfung erſucht haben, der aber eine perſönliche Berührung mit den andern Richtern, die damals eine ihm feindliche Clique bildeten, möglichſt vermied. Die Beſoldung (auch wenn ſie £ 50 betragen hätte, wie Hawkins angiebt) war ſchimpflich gering; und doppelt ſo, da ſie von denſelben Lords und Gentlemen gereicht wurde, welche Tauſende an italieniſche Sänger verſchwendeten. Die Belohnung der Kirchenmuſiker ſtand damals allerdings, namentlich in England, längſt nicht mehr im Verhältniß zu den Summen, mit welchen die muſikaliſche Kunſt in Theatern und Concerten ermuntert wurde. Bei Roſeingrave, dem ſchulmäßige Tüchtigkeit nicht abzuſprechen iſt, bleibt man doch immer ungewiß, ob er ein Narr war, oder ein Kind. Als er im Vertrauen auf ſein Firum von £ 45 eine Dame um ihre Hand anſprach, aber abgewieſen wurde, brach ſein Herz ſo, daß er es ganz deutlich knacken hörte; und als um dieſe Zeit der heranwachſende

127) »Friday 7 – night came on the election of an Organist of St. George's, Hanover-Square; and the salary being settled at 45 l. per annum, there were seven candidates, viz. Mr. Rosengrave; Mr. Cole, Org. of the Chapel of the Royal Hospital of Chelsea, and of St. Mary Hill, London; Mr. Monro, Org. of St. Peter's, Cornhill; Mr. Stanley, the ingenious blind youth, aged thirteen and an half, Org. of Allhallows, Bread-street; Mr. Centlivre, Org. of Oxford Chapel, near Oxford-Square; Mr. Sweet, Org. of the Chapel in Duke-street, Westminster, and Mr. Orbel, Org. of St. Bartholomew the Great in West-Smithfield. The Vestry, which consists of above thirty Lords and seventy Gentlemen, having appointed Dr. Crofts, Dr. Pepusch, Mr. Bononcini, and Mr. Geminiani, to be judges which of the candidates perform'd best; each of them composed a subject to be carry'd on by the said candidates in the way of fugeing, and one hour was allowed for every one to play upon the four subjects so appointed, one not to hear another, unless himself had done before. Only the four first perform'd, and all of them very masterly: In the conclusion the judges gave it for the famous Mr. Rosengrave, who made that way of performance his study a great part of his life, and he was accordingly chosen.« Applebee's Weekly Journal, or British Gazetteer v. 20. Nov. '25.

128) Burney, History IV, 264–65.

junge Schmidt, für deſſen allſeitige Unterweiſung Händel weder Zeit noch Geduld hatte, unter andern auch bei Tom Roſy Lectionen nahm, gewann dieſer den harmlos unſchuldigen Jüngling ſo lieb, daß er durchaus keine Bezahlung annehmen wollte, ſtellte ſich dafür aber regelmäßig zum Mittageſſen ein. Roſeingrave hätte nach Deutſchland auswandern und hier eine der von Händel verſchmähten ehr- und tugendſamen Organiſtentöchter heirathen, aber nie mit dieſem Deutſchen ſich in einen Ringkampf einlaſſen ſollen.

Siebenter Jahrlauf: vom 30. Nov. '25 bis zum 11. Juni '26.

Der abgegangene Tenoriſt Boroſini wurde durch Antinori erſetzt, der aber nicht ſeine Fähigkeiten ſcheint beſeſſen zu haben.

Das erſte neue Werk hieß Eliſa, und kam am 15. Januar heraus. Der Text war von Zeno und Pariati, die Compoſition aber, wie ich aus einer alten handſchriftlichen Bemerkung zu den gedruckten Arien erſehe, von Riccolo Porpora[129]); aus den Geſängen ſelbſt iſt wenigſtens ſo viel zu entnehmen, daß die Oper ganz der neuen, durch Porpora und Vinci vertretenen Richtung angehört. In einer Sammlung Händel'ſcher Baßarien, die der ältere Schmidt für einen vornehmen Liebhaber ſehr zierlich zuſammen ſchrieb, ſtehen zwei aus Eliſa (»Ti consola«, Emoll; »Sedi Roma«, Ddur); ſo gar viel wird Händel indeß einer Oper, die nur ein halb Dutzend Vorſtellungen erlebte, nicht hinzu gefügt haben. Am 12. März folgte die erſte diesjährige Oper Händel's.

Scipio. 1726.

Die Compoſition war nur wenige Tage vor der Aufführung vollendet: »Fine dell Opera G F H March 2 | 1726.« Den Text verfertigte diesmal Paolo Rolli.[130])

129) »The favourite Songs in the new Opera call'd Elisa | as also the Additional Songs in the Opera of Rodelinda compos'd by Mr. Handel as they are perform'd at the King's Theatre for the Royal Accademy. London, J. Walsh.« Mein Exemplar, 13 Seiten in Folio, iſt unvollſtändig.

130) Abgedruckt in ſeinen Melodrammi vol. I. In dem Londoner Textbuche von 1726, welches mir unbekannt blieb, ſcheint der Verfaſſer nicht genannt zu ſein, wie aus der Angabe bei Allacci (Dramaturgia p. 702) hervorgeht; und daraus

Scipio gehört eben nicht zu seinen Opern ersten Grades, ist aber doch reich an Schönheiten aller Art. Die Ouvertüre ist eigenthümlich; und der Marsch, unter welchem der Vorhang aufging, blieb, wie Burney sagt, wohl vierzig Jahre lang ein Paradestück der königlichen Leibgarde. Gay machte in seiner Balladenoper Polly sogar einen Zwiegesang daraus (Brave boys, prepare). Dieser Marsch ist dem älteren des Prinzen Eugen und dem berühmten Siegesliede im Judas Makkabäus verwandt. Guzzoni's begleitetes Recitativ und die Arie »Volci aurette« mit einfachem Grundbaß gehören zu den feinsten Sätzen dieser Art, und daß ihr Liebhaber Lucejus (Senesino) seine Seufzer in denselben Tönen kundgiebt, wirkt hier außerordentlich überraschend. »Dimmi cara«, ein sehr beliebt gewordener Gesang, ist einfach und tief melodisch. Die Schlußarie des ersten Aktes (Figlia di reo timor) zeigt ein Mißverhältniß zwischen Wort und Ton, sowohl den Gedanken als der Form nach. »Braccio si valoroso« für Baß, »So gli altri debellar« und »Pensa o bella« für Alt, sind herrliche Gesänge. »Tutta raccolta ancor« für Guzzoni ist eine in sich schön vollendete Cavatine, so zu sagen ein Satz welcher auf recitativischer Grundlage zur Arie aufblüht. Senesino's »Parto, fuggo« ist vortrefflich ausgedrückt und im Tone den Gesängen der Geliebten wieder sehr feinsinnig genähert, wie denn überhaupt alles gethan ist, um das Liebespaar musikalisch zusammen zu halten. Die schöne Siciliana der Berenice »Come onda« gehört zu den Tonsätzen, mit welchen man sich nach und nach tief befreundet, um sie dann nicht wieder zu vergessen. Die Arien »Cedo a Roma« und »Scoglio d'immota« gehören der neuen Richtung an, die für Händel's Publikum in den jüngsten Opern von Vinci und Porpora nahe gerückt, aber ihrem wahren Kunstgehalte nach in Händel's bisherigen Opern schon längst ausgesprochen war. Beide sind auf große Sänger berechnet. Namentlich die zweite, für Guzzoni, ist wie absichtlich gemacht, um den Zeitgenossen Vinci, Porpora, Pergolesi in ihrer eignen Richtung ein Muster hinzuzeichnen. Noch viel Schönes an Arien und Recitativen bietet der dritte Akt, obschon dieser und der erste gegen den mittleren etwas zurückstehen.

hin mag Burney (IV, 303) gemuthmaßt haben, der Text sei wieder einer gleichnamigen Oper Zeno's entnommen.

Scipio wurde ebenfalls sofort wieder bei Cluer „in Partitur" und „für die Flöte" gedruckt, und von Walsh und Meares geplündert.

Nun endlich war die so lange erwartete, so theuer erworbene Signora Faustina Bordoni angelangt. Die Verhandlungen hatten Jahre gedauert. Schon im März '23 versichert eine Londoner Zeitung gehört zu haben, daß Faustina von Venedig eingeladen sei und sicher herüber kommen werde, die Cuzzoni niederzusingen und sodann ebenfalls Geld genug mit heimzuführen, um in einem italienischen Prachtbau die englische Thorheit verewigen zu können.[131]) Der Contrakt war im verflossenen Sommer endlich abgeschlossen, wie die Zeitungen melden: die eine mit dem Zusatze, sie solle gegen die Cuzzoni auftreten; eine andere mit der Versicherung, sie sei die größte Sängerin der Welt; alle aber mit der erstaunlichen Neuigkeit, daß sie nicht weniger als £ 2500 erhalte.[132]) Die Cuzzoni hatte £ 500 weniger. Und so, mit viel Geld und Mühen, lud die Akademie sich das leibhaftige Schicksal auf den Hals. Faustina, schlauer und verwegener als Cuzzoni, ließ fast die ganze Saison vorübergehen, bevor sie eintraf, spannte dadurch die Erwartungen auf's äußerste, und brachte die Akademie um einen großen Theil ihrer Jahreseinnahme.

Schon in den Jahren 1718—20 war sie in Italien so berühmt, daß eine Denkmünze auf sie geschlagen wurde und daß sich ihr Ruf selbst diesseits der Alpen mit auf die von ihr vorgetragenen Gesänge erstreckte. In der Anzeige eines Concertes, welches der Geiger Pietro Castrucci aus Rom 1719 in London gab, wird ausdrücklich gesagt: „Auch werden darin verschiedene Gesänge vorgetragen, welche die berühmte Faustina in Venedig sang."[133]) Obwohl sie beträchtlich älter war als die Cuzzoni[134]), hatte man sie doch schon auf verschiedenen

131) London Journal v. 30. März '23.

132) Daily Journal v. 31. August; London Journal v. 4. Sept.; Parker's Penny Post v. 8. Sept. '25.

133) Daily Courant v. 19. März '19.

134) sieben bis acht Jahre nach Burney's Angabe (IV, 309), sie sei 1783 in ihrer Vaterstadt neunzig Jahre alt gestorben; danach muß sie 1693 geboren sein. Der gewöhnlichen Angabe zufolge war sie „um 1700" geboren, also mit ihrer Rivalin in gleichem Alter. Aber dann hätte diese sie in den Streitigkeiten unmöglich „alt und abgetakelt" schelten können. Faustina suchte natürlich, besonders in

italieniſchen Theatern neben einander gehört. Der alte Sangmeiſter Toſi fand, daß ſie in der Verſchiedenartigkeit ihrer Naturen und Mittel einander ergänzten und in künſtleriſcher Beherrſchung ihrer Aufgaben ebenbürtig ſeien. Die wenigen Muſter eines guten Geſanges unter den Lebenden anführend, ſagt er zu ſeinem Schüler: „Beſonders merke dir Zwei vom ſchönen Geſchlecht, deren Verdienſte über alles Lob erhaben ſind, die mit gleicher Kraft, in verſchiedener Sangweiſe, die ſchon abſinkende Kunſt vor ſchnellem Verderben bewahren. Die Eine [Fauſtina] ſteht unvergleichbar da in ihrer Begabung zum Singen, in der unerhörten Leichtigkeit ihrer Ausführung, mit welcher ſie die Welt in Erſtaunen ſetzt, in ihrem brillanten Vortrage (man weiß nicht, ob durch Natur oder Kunſt erlangt), der Alles hinreißt. Das köſtliche Cantabile der Andern, vereint mit der Süßigkeit einer ſchönen Stimme, einer Vollkommenheit in der Intonation und im Takthalten, und mit den genial angebrachten Verzierungen — das alles läßt auf Fähigkeiten ſchließen ſo beſonderer und ungewöhnlicher Art, daß ſie ſchwer nachzuahmen ſind. Dieſe hat ihre Hauptſtärke im gefühlvollen, pathetiſchen Vortrage, jene im unerhört ſchnellen. Welch eine herrliche Miſchung würde entſtehen, wenn das Auszeichnende dieſer beiden engliſchen Weſen in einem einzigen vorhanden wäre!“ [135]) Mit der deutlichſten Artikulation, der markigſten, geläufigſten Ausſprache verband Fauſtina große körperliche Reize mehr derber als zarter Art, und ausdrucksvollſte Lebendigkeit in allen ihren Mienen und Bewegungen, ſo daß Jedermann ſagte, ſie ſei zum Singen und Spielen geboren. Ein ſo ſchnelles Wiederholen deſſelben Tones hatte man bisher bei der Singſtimme nie für möglich gehalten. Im Gegenſatze dazu wußte ſie einen einzelnen Ton unendlich auszuhalten. Aber wenn von Ohrenzeugen nun weiter berichtet wird, daß ſie mehr des ſtürmiſchen und rauſchenden, als des natürlich einfachen, tiefen und ſchmerzvollen Ausdruckes mächtig war; wenn ihr beſonders Händel überall da, wo er auf den wahren Pfaden der

---

Dresden einem jüngeren Gatten und einem königlichen Wüſtling gegenüber, für zehn Jahre jünger zu gelten, als ſie war.

135) *P. Fr. Tosi*, Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato (Bologna 1723. 4.) Cap. IX, § 73.

Natur so kunstvoll in die Tiefen weiblicher Empfindung hinabsteigt, unfaßbar und lästig wurde: wer sieht da nicht, daß diese Sirene mit ihrer erstaunlichen Begabung Sänger, Componisten und Publikum an eine gefährliche Küste lockte? Der weise Lobredner Rochlitz weiß es freilich besser: „Adagio, wie man es damals schrieb (!), sang sie ungern, nicht aus Unfähigkeit, sondern aus Stolz, nicht weichlich zu erscheinen.“[136]) Wäre dies der Fall gewesen, wie dankbar würde Händel sie festgehalten haben! Aber es verhielt sich ganz anders. Sie hatte an Wirkung ein Großes vor der Cuzzoni voraus, da ihr Wesen nicht in zwei so auffallend verschiedene Hälften auseinander fiel, sondern wie eine geschlossene Erscheinung hervortrat. Dies erreichte sie durch das listigste, kunstvollste Gewebe von berechnender Verstellung, mit dem sie sich umgab. Ihr bedeutender Verstand schrieb ihr einen stolzen Anstand vor, und wußte ihre Bewegungen so zu lenken, daß sie ihr völlig natürlich standen; wie man denn sagte, sie sei hochbetagt mit vollkommenem Anstande wirklich gestorben, wie nur jemals zuvor auf der Bühne zum Schein. Auch in ihr waren zwei Naturen, aber nur Wenige bemerkten es. Während sie ein Leben führte, würdig einer Küchenmagd der Venus, schauten ihre entfernter gehaltenen Anbeter, namentlich die Dresdener Gimpel, verehrungsvoll zu der Geisteshoheit einer „Juno-Faustina“ auf. In Italien war sie die Liederlichkeit, in Wien die Ehrbarkeit selber; Apostolo Zeno, der sie 1724—25 an dem letzteren Orte kennen lernte, weiß ihr hofmäßiges, züchtig anständiges Betragen nicht genug zu preisen. In London war sie wieder ganz anders. Einer solchen Person fehlt die Unschuld, oder auch nur Liebe und Verständniß dafür, und damit auch alle tiefere Weiblichkeit. Im Heroischen, in Folge des männlichen Zuges ihrer Natur, war sie ausgezeichnet.

Ihre Stimme war von jeher mehr stark als klar. Als sie nach London kam, war ihre Cadenz schon mangelhaft. Die Art wie sie dies verbarg, ist ganz Faustinisch; ein derber Engländer wird es uns weiter unten erzählen.

Händel hatte nun eine Oper zu schreiben, in welcher die eigenthümlichen Talente beider Sängerinnen zum Vorschein kommen

136) Für Freunde der Tonkunst IV, 267.

konnten. Um ihnen auch äußerlich eine ebenbürtige Stellung zu geben, wählte man die Liebes- und Eifersuchtshändel des großen Alexander und seiner beiden Schönen Rorana und Lisaura.

Alessandro. 1726.

Das Werk wurde, laut Angabe der Originalhandschrift, am 11. April beendigt: »Fine dell Opera | 11 d'aprile 1726.« Der Text ist ebenfalls von Rolli.[137]) Die erste Aufführung ging am 5. Mai vor sich.

Die Oper „zog sehr", sagt Colman. Man wiederholte sie zum Besten der nicht sehr gefüllten Kasse in der ersten Zeit wöchentlich dreimal, während sonst nur zwei Vorstellungen stattfanden. Es bleibt unbegreiflich, daß Händel von einer Sängerin, die er noch nicht gehört hatte, eine so genaue Zeichnung liefern konnte, wie in dieser Oper. Alles über den künstlerischen Charakter der Faustina Gesagte wird darin glänzend bestätigt.

Beide Damen treten in der dritten Scene des ersten Aktes zu gleicher Zeit auf, mit einem schönen zweistimmigen Recitativ, und sprechen dann nacheinander in charakteristischen Gesängen ihre Liebe und Eifersucht aus. Irgend eine von ihnen zu bevorzugen, fiel dem Componisten nicht ein. Die Arien sind gleich sorgfältig durchgearbeitet, auch in der Coloratur, und dies ist der beste Beweis, daß er den Fähigkeiten beider gerecht werden wollte. Er behandelte sie einfach als Gesangorgane, und stellte sich ihnen nicht als Mann, sondern als schaffender Künstler gegenüber. Wahrscheinlich war er bei dem entbrennenden Streite die einzige unbetheiligte Person; man möchte es denn Parteilichkeit nennen, daß er Signora Cuzzoni als Sängerin lieber hatte. Der Cuzzoni ist die Partie der weniger begünstigten Lisaura zuertheilt, was ihr Gelegenheit giebt, sich in dem zu äußern, worin sie ihre Stärke hatte, in klagenden, schmerzvollen Ergüssen. Faustina's Gesänge sind hell, fröhlich, von siegesgewisser Zuversicht. Der machtvollste Ton ihrer nicht sehr hohen Sopranstimme war das obere E, und in ihrer größten Arie (Alla sua gabbia d'oro) giebt Händel ihr folgende Coloratur:

137) Abgedruckt in seinen Melodrammi vol. I.

In der Schlußſcene des erſten Aktes treten beide Sirenen in einem nicht langen, aber ſehr ſchönen Duett zuſammen »Placa l'alma — Son d'amore«. Abwechſelnd vernimmt man dieſelbe Melodie, und dieſelben oder wechſelweis überbietende Figuren. Dieſe einfache, höchſt melodiſche und ſinnvolle Muſik iſt der beſte Wettgeſang, der ſich denken läßt, und bedarf in ihrer Einfachheit nicht einmal kunſtgeſchulter Sänger, um jeden zu entzücken.

Wie dieſes Duett, mußte auch die folgende recitativiſche Scene »Solitudini amate«, mit welcher Fauſtina den zweiten Akt einleitet, alle ruhigen Kenner von der überwiegenden muſikaliſchen Macht der Cuzzoni überzeugen. Denn ſo wenig dieſes prächtige arioſe Tonſtück in Cmoll über das hinaus ging, was der Fauſtina an ſchwermüthigen Accenten zu Gebote ſtand, ſo wenig vermochte ſie doch die Einheit der Stimmung, welche auf wundervolle Weiſe in Melodie und Begleitung verbunden ausgeſprochen iſt, mit jenem tiefgehenden Zuge kundzugeben, durch welchen Cuzzoni faſt ohne alle dramatiſche Bewegung die Hörer innerlichſt ergriff. In den beiden Hauptarien »Che tirannia d'amor« für Cuzzoni, und »Alla sua gabbia d'oro« für Fauſtina, kann man den Gegenſatz ſo zu ſagen mit Händen greifen. Cuzzoni ſingt eine jener ewig ſchön und jung erſcheinenden Sicilianen, die ihr alsbald die Damen nachſangen; und Fauſtina darauf eine andere, die zwar garnicht nachzuſingen war, aber deſto mehr überraſchte und zur Bewunderung hinriß. Als ſie (Rorana) von Alexander die Freiheit erhält, antwortet ſie ihm mit einer Melodie, die wie ein Vogel, der ſeinem Käfig entflogen iſt, in die Lüfte auf-

flattert: »Alla sua gabbia d'oro, Ein Sangvogel, seinem goldnen Käfig entflogen, pflegt bald zurückzukehren: er liebt sein Gefängniß und seinen Herrn mehr, als die Freiheit.« Die Melodie (Adur) setzt unten in der Quinte (e) ein, schwingt sich, hin und her flatternd, bis zum oberen gis auf, und senkt sich wieder ab in den Anfangston (jetzt Edur); der Sangvogel strebt aus Liebe zu seinem Herrn wieder in seinen kleinen goldnen Käfig zurück. Tonmalerei, geistiger Sinn und melodischer Zauber vereinigen sich hier zu dem vollkommensten Bilde. Die Singstimme steht völlig ungehemmt wie in freier Luft unter Vögelgezwitscher und lichten Zweigen. Der alte Tosi, der gegenwärtig war, wird versichert haben, dies sei der echte Arienstyl; „die Alten" hatten ihn, Scarlatti und seine früheren Zeitgenossen, obwohl doch nur in sehr bescheidenen Grenzen. Durch solche Gesänge wurde der Standpunkt virtuoser Rivalität in eine rein künstlerische Sphäre gerückt. Die zweite Hauptarie der Faustina, »Brilla nell' alma« im dritten Akt, die ebenfalls in vollster Reife prangt, nähert sich in ihrer Gestaltung um so viel der neueren italienischen Richtung, wie die vorige der älteren. Was dem Händel als ureigen gehörte, war besonders durch Guzzoni, Senesino und Boschi vertreten. Und bedürfte es noch eines Beweises, daß er das ganze Gebiet des Sologesanges frei beherrschte, und immer neue Quellen öffnete so wie sich ihm neue Aufgaben und neue Gesangkräfte darboten, so würde er in diesen Gesängen zu finden sein.

Der Poet hat es so eingerichtet, daß die eifersüchtigen Schönen sich schon zu Anfang des dritten Aktes versöhnt die Hand reichen. „Laß uns List, Ränke und alle Eifersucht bei Seite setzen", sagt Rorana mit verständlichem Doppelsinne zu Lisaura; „laß uns Alexander ohne Zank bewundern und lieben: und wer er endlich sein Herz schenkt, die besitze es!" Lisaura erwiedert: „Es sei! und kann ich auch nicht an Glück und Schönheit mich dir vergleichen, will ich doch in Liebe und Großmuth mit dir wetteifern." Leider gefiel es den beiden Damen nicht, diesen vernünftigen Vorsatz auch dem Publikum gegenüber zur Ausführung zu bringen. Der Versifer that aber nicht wohl, daß er die Versöhnung schon an den Anfang des letzten Aktes verlegte statt an das Ende desselben, denn die eingetretene Beruhigung wirkt erkältend auf die Theilnahme der Zuschauer. Ein neues Mittel zur

Belebung des Intereſſes, welches der Text darbot, hat Händel nicht benutzt. Im Heere bricht eine Empörung aus. Der Tonſetzer iſt aber nicht bemüht, dieſem Vorgange eine beſondere dramatiſch-muſikaliſche Bedeutung zu verleihen. Er geht daran vorüber, zieht paſſenden Ortes alſo nicht die letzte Folgerung im Bereiche der Oper, ſchreitet nicht fort zu der Erweiterung der Mittel, durch welche eine ſpätere Zeit Großes erreichte, ſondern hält ſich an den nächſtliegenden Zweck, und bleibt ſo mit den Kräften der italieniſchen Bühne wie mit ſeinem Publikum im Einklange. Aber der herrliche Schluß würde in ſeiner Breite und Verwebung von Einzel- und Chorgeſang auch die größte Oper der Folgezeit zieren. Ein ſchönes Duett zwiſchen Alexander und Liſaura, in welchem er ſie und ihren zuletzt erhörten Liebhaber, König Tariles von Indien, ſeiner Freundſchaft verſichert; ein anderes, noch innigeres zwiſchen Alexander und ſeiner erklärten Geliebten Rorana, durch das Hinzutreten der Liſaura zu einem Terzett erweitert, in welches der Chor mit Händel'ſcher Kraft und Wirkung einfällt: Dies iſt ein Tonbild, welches gewiß an ſeiner Stelle bliebe, wenn ein verſtändiger Bearbeiter dieſe Oper einmal — wozu ſie in mancher Hinſicht geeignet wäre — für eine neue Aufführung zurichten wollte.

Die Hamburger bereiteten ſich ſchon Ende dieſes Jahres ebenfalls einen Alexander, indem ſie, wie Mattheſon verſichert, das alte Werk von Steffani (aus dem Jahre 1695) hervorzogen und mit Händel's Muſik ausflickten.[138]) Die Texte waren ſehr verwandt; eine Vergleichung zeigt jedoch, daß weſentlich der ganze Händel'ſche Alexander zur Aufführung kam.

Cluer lieferte wieder die rechtmäßige Ausgabe „in Partitur" und „für die Flöte", und Walſh und Meares beſorgten für die Neugierigen und Unbemittelten einen billigen Raubdruck.[139])

138) Muſikal. Patriot S. 194.

139) »Alexander, an Opera, Compos'd by Mr. Handel. J. Cluer.« 4. Erſchienen im Sommer 1726. Auf die Partitur hatten ſich bei dem Verleger 81 Subſcribenten für 107 Exemplare angemeldet. Burney (IV, 310) wundert ſich über die geringe Zahl von „noch nicht 120", ohne die ſo nahe liegende Erklärung zu finden (vgl. S. 130), und ſcheint vorauszuſetzen, daß Händel ſich um das Zuſammenkommen der Subſcribenten bekümmert, ja ſie auf dieſelbe Weiſe einzufangen geſucht habe, wie Bononcini und Attilio. Der Nachdruck von Walſh hat den

Ganz gegen die Absicht der Direction schloß die Saison schon am 7. Juni mit der 54. Vorstellung. Als Alexander zum 11. wieder angezeigt war, meldete Senesino sich unwohl. Es kränkte den hochfahrenden und ränkesüchtigen Castraten, daß man anfing ihn den Damen gegenüber zu vernachlässigen. Er konnte als Alexander nicht gegen seine Damen aufkommen, so viel Schönes ihm auch der Componist zuertheilte, und so sehr er sich auch durch heldenmäßige Action den Anstrich des großen Macedoniers zu geben bemüht war: vielmehr stellte ihm auch hier wieder der bekannte kleine Schalk ein Beinchen, der, so lange er in England war, seinen Fersen folgte; denn bei dem Erstürmen einer Feste siegte sein Heroismus so sehr über seine Vernunft, daß er das Schwert in die papierne Mauer steckte und ein großes Stück davon im Triumphe forttrug, bis ihn das Lachen der Zuhörer aus seiner Begeisterung riß.[140]) Senesino wollte nun das Interesse wieder auffrischen und ihnen seine Unentbehrlichkeit beweisen. Daher war eine Sommerreise nach Italien zur Herstellung seiner Gesundheit durchaus nothwendig. Er trat sie an mit dem feierlichen Versprechen, zu dem angezeigten Beginn der Vorstellungen wieder in London zu sein, und mit dem festen Vorsatze, seine Rückkehr auf das unverschämteste hinaus zu ziehen. Von der Faustina glaubte er gelernt zu haben, wie viel man der Akademie bieten dürfe, und wie sehr die Aufmerksamkeit auf die Person durch gewisse Kunstgriffe sich steigern lasse. Die Akademie erntete nun nach und nach die süßen Früchte, die sie durch Ueberschätzung und Verhätschelung der Italiener gesäet hatte. Es bedurfte gewaltsamer Anstrengungen, um des Eunuchen nur für den Januar des folgenden Jahres wieder habhaft zu werden.

Inzwischen kam anstatt der 1724 nach Paris zurück gegangenen Gesellschaft eine neue Bande italienischer Komödianten, die unter dem Schutze der Herzöge von Richmond (Leiter der Akademie für das

---

Titel: »The Most Celebrated Songs in the Opera of Alexander Compos'd by Mr. Handel | Sold at the Musick Shops« (mein Exemplar, 11 Seiten, ist unvollständig). Die Platten benutzte Walsh später für seine Liedersammlung »Apollo's Feast«.

140) Erzählt von einem Augenzeugen in der Zeitschrift The World v. 8. Febr. 1753.

folgende Jahr) und Montague ſtand, und vom 28. Nov. '26 an im Opernhauſe ſpielte.[141])

Die vornehme Welt Londons wußte die Sängerinnen gleich anfangs ſo zu verhetzen, daß ſie nicht einmal die gewöhnliche Höflichkeit gegen einander beobachteten. Lud man beide ein, wie einſt Lady Walpole, ſo mußte man abwechſelnd durch Vorzeigung von Koſtbarkeiten in anderen Räumen des Hauſes die Eine aus dem Muſikſaal zu entfernen ſuchen, während die Andere der Geſellſchaft vorſang.[142]) Fauſtina bekam ſchon im erſten Monate ihres Hierſeins eine Theaterkältung, welche ſofort in einem jener faſt täglich ausfliegenden Pamphlets verbreitet wurde: „Es kann nicht regnen, es muß gleich gießen, oder: das vornehme London mit Raritäten überſäet; das iſt, eine treue und umſtändliche Erzählung, wie Madame Fauſtina heiſer geworden iſt, und die klägliche Geſchicht von ihrem Aderlaß" u. ſ. w.[143])

---

141) »A company of Italian Comedians are just arrived here, under the patronage of the Dukes of Montague and Richmond; and 'tis said they will soon perform in the Opera House in the Hay-Market.« London Journal v. 21. Sept. '26.

Miſt läßt ſich aus St. James' Kaffeehauſe über die erſte Vorſtellung ſchreiben: »On Wednesday last [28. Nov.] . . . was represented a Farce in the Italian language, by an Italian company . . . The wise Men of Gotham gave it, as their opinion, that it was very fine, and extreemely edifying; for scarce one of them understood a word of the matter.« Miſt's Weekly Journal v. 1. Oct. '26. Dieſen kürzeren Titel führte das vielgeleſene Wochenblatt ſeit dem 1. Mai '25. Miſt wurde um dieſe Zeit oft eingezogen.

Ein Pamphlet gegen die Italiener erſchien im November: »The English Stage Italian-iz'd; in a new Dramatick Entertainment call'd Dido and Aeneas; or, Harlequin a Butler, a Pimp, a Minister of State, Generalissimo and Lord High Admiral, dead and alive again, and at last crown'd King of Carthage by Queen Dido. A Tragi-Comedy, after the Italian Manner, by way of Essay, or first Step toward the further Improvement of the English Stage. J. Roberts. pr. 6 d.« Monthly Catalogue, No. 43, Nov. '26, p. 126.

142) So hörte Burney (IV, 310) von Horaz Walpole erzählen.

143) »It cannot rain but it pours; or, the first part of London strew'd with Rarities. Being a full and true account of a fierce and wild Indian Deer that beat the breath out of Mr. U—k's body. As also how Madam *Faustina*, the rare singing woman, has been taken hoarse. Together with a lamentable story of their being let blood. And likewise a true relation of the arrival of the two marvellous black Arabian Ambassadors who are

Ein Anderer, nämlich Henry Carey, empfing sie mit einem Gedichte „Faustina, oder die römische Sängerin; eine Satire auf die Genußsucht und Verweichlichung unserer Zeit.“ [144]) Wie war ihr doch diese unerhört freche englische Oeffentlichkeit zuwider!

---

of the same country with the wonderful horse lately shewn in King-street. Price 3 d.« Monthly Catal. No. 37, Mai '26, p. 57.

144) »*Faustina*: or the Roman Songstress, a satyr, on the luxury and effeminacy of the Age. J. Roberts.« Anfang und wesentlicher Inhalt lautet:

Cuzzoni can no longer charm,
Faustina now does all allarm;
And we must buy her pipe so clear
With hundreds twenty five a year.
Britons! for shame, give all these follies o'er,
The ancient British nobleness restore: . . . . .
But oh, alas!
To learning and to manly arts estrang'd,
(As if with woman sexes they'd exchang'd,)
They look like females, dress'd in boys attire,
Or waxwork babies actuated by wire:
And if a brace of powder'd coxcombs meet,
They kiss and slabber in an open street;
Curse on this damn'd, Italian, pathic mode,
To Sodom and to Hell the ready road . . . .
They talk not of our Army, or our Fleet,
But of the warble of *Cuzzoni* sweet,
Of the delicious pipe of *Senesino*,
And of the squalling trull of *Harlequino*;
Who, where the English, with united rage,
Themselves would justly hiss from off the Stage:
With better voice, and fifty times her skill [!];
Poor *R*[obinso]*n* is always treated ill:
But, such is the good nature of the Town,
'Tis now the mode to cry the English down.
Nay, there are those as warmly will debate
For the Academy, as for the State;
They care not, whether credit rise, or fall,
The Opera with them is all in all.
They 'll talk of Tickets, rising to a Guinea,
Of Pensions, Duchesses, and Bononcini;
Of a new Eunuch in Bernardi's place,
And of Cuzzoni's conquest, or disgrace: . . . .
Musicians! I shall give what you deserve,
Yet shall not let all other Artists starve.«

Das neue englische Theater unter Rich suchte von der langen Pause der Akademie Vortheil zu ziehen, indem es Camilla, die alte beliebte Oper von Bononcini's Bruder, seit dem 19. November '26 sehr oft mit Beifall englisch gab. Der Prolog dazu lehrt deutlich, daß man diesen neuen Versuch einer „englischen" Oper mit denselben Vorbereitungen in's Werk setzte und mit denselben Erwartungen empfing, wie die früheren. Die Landsleute, namentlich die britischen Schönen werden gebeten, ein Werk zu begünstigen, welches ihren Geschmack für Musik gebildet habe, und eine Oper nicht deßhalb geringer zu achten, weil man die Worte verstehen könne; Senesino, der vergeblich erwartete, behandle ihre Gunst nur mit Verachtung; der heftige Haß der beiden Königinnen des Gesanges drohe der Akademie stündlichen Untergang: so möge man den Eingebornen gestatten, sie für diese Entbehrungen einigermaßen zu entschädigen.[144])

Dieses Jahr war für Händel noch dadurch von Bedeutung, daß ihm in demselben das englische Bürgerrecht zu Theil wurde. Der Freibrief war damals nur durch das Oberhaus zu erlangen, und Händel vereinigte sich mit mehreren Ausländern zu einem Naturalisations-Gesuche, welches in den betreffendem Parlamentsacten als »An Act for Naturalizing Louis Sechehaye, George Friderie Handel, and others« bezeichnet ist. Ueberreicht am 13. Februar 1726 und sofort bewilligt, erschien Händel schon am folgenden Tage (14. Februar) im Hause der Lords, leistete vor ihnen den Eid und erhielt am 20. Februar die königliche Bestätigung.

Etwas verändert wieder abgedruckt in den Poems on several occasions by *H. Carey* (London, 1729. 4.) p. 29–37.

144) »Ye British Fair, vouchsafe us your applause,
And smile, propitious, on our English cause;
While Senesino you expect in vain,
And see your favours treated with disdain:
While, 'twixt his rival Queens, such mutual hate
Threats hourly ruin to you tuneful state,
Permit your Country's voices to repair,
In some degree, your disappointment there:
Here, may that charming circle nightly shine;
'Tis time, when that deserts us, to resign.«
London Journal v. 26. Nov. '26.

Achter Jahrlauf: vom 7. Januar bis zum 6. Juni '27.

Dieſer kurze ſtürmiſche Jahrlauf von 41 Vorſtellungen, welcher alles entſchied, begann ganz arglos mit einer Oper von Attilio Arioſti, Lucius Verus. Auch Bononcini hatte wieder eine Beſtellung erhalten und angenommen. Die weiſen Directoren, unter denen ſich jetzt ſogar der Bürgermeiſter der Altſtadt (Sir John Eyles) befand, wollten wohl den Streit der Componiſten wieder anſchüren, um dem der Sänger ein Gegengewicht zu geben. Es war ein letzter und mißlingender Verſuch, für den ihnen Händel jedoch dankbar ſein mußte; denn das Meiſterwerk, welches er für dieſe Saiſon ſetzte, ſtrahlte in ſolcher Umgebung nur um ſo heller.

Admeto. 1726—27.

Das Werk, am 31. Januar zuerſt gegeben, iſt nicht im Original, ſondern nur in Schmidt's Abſchriften erhalten; daher fehlt das Datum der Entſtehung. Auch der Verfaſſer des Textes war nicht zu ermitteln.

Aber mehr konnte man längſt aus bekannten Büchern ſchöpfen, als Winterfeld in einer beſonderen Abhandlung über dieſe Compoſition mitgetheilt hat.[146]) So iſt es Händel bisher immer ergangen; wo er als Vorſtufe größerer Nachfolger erſcheinen konnte, pflegte man ihn gern mit heranzuziehen. Und nicht nur das Herausreißen eines Werkes aus dem unverſtandenen Zuſammenhange, auch das Aburtheilen nach den ungenügendſten Vorlagen muß er ſich gefallen laſſen. Winterfeld hat bei ſeiner Vergleichung Lully's und Gluck's Werke in vollſtändiger Partitur zur Hand, von Händel's Oper aber nur die gedruckte Arienſammlung mit Ausſchluß aller großen begleiteten Recitative und Inſtrumentalſätze, die Cluer allerdings „Partitur" nannte, aber etwa mit demſelben Rechte, wie ſpäter Walſh, der Oratorien-„Partituren" druckte, bei welchen die Chöre fehlten! Statt eines richtigen Textbuches begnügte Winterfeld ſich mit der Hamburger Bearbeitung. Geſetzt, ein Italiener des 16. Jahrhunderts, Shakeſpeare und Molière hätten denſelben Gegenſtand in einem Luſtſpiel behan-

146) C. v. Winterfeld, Alceſte, 1674, 1726, 1769, 1776, von Lulli, Händel und Gluck. Berlin 1851. 8.

delt: was würde man ſagen, wenn Jemand mit dem Anſchein von Gründlichkeit und dem Anſpruch auf Zuverläſſigkeit ſie vergleichend abſchätzte, den Italiener und den Franzoſen nach dem Original, den Engländer aber nach Wieland's deutſcher Bearbeitung? Und doch wäre eine ſolche Ungerechtigkeit nicht ſo ſchreiend, als die hier an dem Muſiker begangene. So verſichert Winterfeld denn auch, man würde ſich täuſchen, wenn man etwas „den ſpäteren Oratorien Händel's an Großartigkeit auch nur nahe Kommendes" hier erwartete: während meine ganze Darſtellung auf der Anſchauung ruht, daß nur der Oratorienmeiſter dieſe Opern geſtalten konnte, und daß nicht die Großartigkeit, ſondern die Schönheit die Sonne iſt, welche im Mittelpunkte der Händel'ſchen Schöpfung leuchtet. Wir wiſſen ja, wie dieſe Beurtheiler in dem Beſtreben, aus dem Großartigen noch wieder das Großartigſte auszuſcheiden, zuletzt dahin gekommen ſind, zwei oder drei ſeiner Werke feſtzuhalten, und den Reſt als veraltet über Bord zu werfen — ganz wie die Engländer um 1720 in Sachen Shakeſpeare's.

Nicht daß wir ſolche Vergleichung überhaupt, oder auch nur in dieſem beſonderen Falle, abweiſen wollten. Vergleichung lehrt gerecht ſein und erinnert den Berichterſtatter, den Standpunkt, der ihn über die Sache erhebt, nicht aufzugeben, ſei dieſe an natürlicher Größe auch noch ſo überragend. Der Admet, den Händel componirte, iſt in dem Beſtreben nach möglichſter Gleichſtellung der beiden erſten Sängerinnen ſo ſehr mit fremdartigen, neu-italieniſchen Opernzuthaten bedacht, daß dadurch die alte Fabel in ihrer Reinheit getrübt wurde. Die Alceſte Calzabigi's, welche Gluck in Töne ſetzte, hat eben ihren Hauptwerth darin, daß ſie wieder in den urſprünglichen Sinn der Erzählung einzulenken ſuchte; die Einfachheit, das Streben nach antiker Reinheit und eine dem dramatiſchen Gange der Handlung angemeſſene Muſik iſt das, was ſie auszeichnet. Und wenige Stoffe dürfte es geben, die, wie dieſer hier, ſchon halb bewältigt ſind, ſobald man ſich bemüht, einfach ihren reinen Urſinn auszudeuten.

Dem Könige Admet in Theſſalien, der auf den Tod erkrankt iſt, wird Geneſung verheißen, wenn ein theures Glied ſeines Hauſes für ihn zu ſterben bereit ſei. Seine Gattin Alceſte opfert ſich, und Admet

wird gesund; aber Herakles, an welchem Admet auch in den leidvollsten Tagen die heiligen Pflichten der Gastfreundschaft erfüllte, steigt aus Dankbarkeit hinab in den Hades, entreißt dem Tode die Beute und führt die Gatten wieder zusammen. So die griechische Fabel und das Drama des Euripides. Schmerz, Gattenliebe, Freundestreue und Freude des Wiedersehens entfalten ein reiches, mannigfaltiges Gemüthsleben, und die Vorgänge der Ober- und Unterwelt gewähren einen Reichthum an Erscheinungen, der wenigstens für ein Musikdrama ebenso ausreichend sein müßte, als für die griechische Tragödie. Mehr ist bei Gluck denn auch nicht gegeben, wohl aber weniger, indem sein Dichter bedenklicher Weise einige Personen verwechselt und einige Vorgänge ausgeschieden hat. In Calzabigi's italienischem Text (1769) ist Apoll als rettender Gastfreund an des Herakles Stelle getreten; in der französischen Bearbeitung von Guillard (1776) ist dies wieder geändert, und Herakles rettet Alceste bevor sie noch das Opfer vollbracht hat. Die letzte Fassung befriedigt am wenigsten, aber auch die erste steht auf der Grenzscheide zwischen dem rein Antiken und dem, nach unserm Bewußtsein über göttliche und menschliche Dinge, Gerechten und Sittlichen, ohne diese Grenze nach irgend welcher Seite hin zu überschreiten. Wir lassen den wichtigen Punkt hier auf sich beruhen, werden aber an einem andern Orte näher darauf eingehen.

Der Inhalt des Euripides, so allgemein wie wir ihn oben angaben, ist auch der Inhalt des Händel'schen Textbuches, oder vielmehr nur der Faden, an welchen so viele neue Dinge gehängt wurden, als zu einer damaligen Oper erforderlich schienen. Eine zweite Geschichte von Liebe, Eifersucht, Rache, List, Verstellung und schließlich allgemeiner Aussöhnung ist dazwischen gewebt; und Allgemeinheiten dieser Art sind es, welche, wie der Kartentisch in einer Gesellschaft, bei den damaligen Opern in der Mitte standen, während das einzig Bedeutende und Besondere, was darin verhandelt wurde, sich als vertrauliche Mittheilung in die Ecke flüchten mußte. Händel's Admet ist nun dadurch so bedeutend und eine seiner größten Opern geworden, daß solche Vertraulichkeit, solche Sprache des Herzens aus einem individuell bedingten Zustande heraus, darin mehr und mehr hervortritt, ja zu einem großen Theile die Haltung des Ganzen

beſtimmt. Statt des dritten Satzes der Ouvertüre haben wir einen ſehr charakteriſtiſchen Tanz der Larven oder Todtengeiſter in Admet's Krankenzimmer, dem die Klage und ſanfte ermattende Ergebung des Leidenden folgt, ausgeſprochen in einem langen Recitativ und einer Arie, die beide zu ſeinen ſchönſten Erzeugniſſen gehören; und der Vorgang iſt ſo dramatiſch gehalten, daß man das ſpecifiſch Muſikaliſche völlig darüber vergißt. Dies iſt nun an Dramatik ganz eigentlich eine ſogenannte Gluck'ſche Scene, nur muſikaliſch reicher. „Ich habe von Perſonen, welche den erſten Vorſtellungen dieſer Oper beiwohnten, erzählen hören, daß Seneſino niemals beſſer, niemals mehr zur Zufriedenheit des Publikums ſang und ſpielte, als in dieſer Scene.“[147]) Auch der bald folgende Auftritt, in welchem Alceſte (Fauſtina) ihren Gemahl tröſtet und, als er entſchlummert iſt, ihren Entſchluß, ſich für ihn zu opfern, aus den Tiefen ihrer Seele an das Tageslicht fördert, gehört zu dieſen dramatiſchen Meiſterzügen; ſelbſt Winterfeld wurde von dem Bruchſtücke, welches ihm vorlag (Luci care), lebhaft berührt. Ueber die neue Arie (Spera, si, mio caro), welche Händel zum Benefiz der Fauſtina am 7. März an die Stelle von »Luci care« ſetzte, vernahm ein engliſcher Muſiker die Kritik einer Taube. Bei einem Herrn Lee in Cheſhire kam eine Taube aus ihrem Hauſe herbei geflogen und ſetzte ſich, vergnügt zuhörend, an's Fenſter, ſobald ſein Töchterchen dieſes Lied ſpielte, machte ſich aber wieder davon, wenn es zu Ende war und erzeigte keinem andern Geſange dieſe Ehre. Dies will Lockmann, der es uns erzählt, ſelbſt beobachtet haben.[148]) Als Cuzzoni die feurige, reichgeſchmückte Schlußarie des erſten Aktes (Son vola) ſang, rief ein begeiſtertes Mitglied der Gallerie „Verdammt, die hat ein Neſt von Nachtigallen im Leibe!“ Die Sprache der Gallerie und die des erſten Ranges war damals nicht zu unterſcheiden. „Sie iſt eine verteufelte Sängerin“, ſchrieb Lady Cowper in ihr Textbuch; ſie meinte Fauſtina.[149]) Die beiden

147) Burney, History IV, 315—16.

148) Some Reflexions concerning Operas &c. Vorwort zu Roselinda, a musical drama by Mr. John Lockmon. (London, 1740. 4.) Vgl. Hawkins, History V, 415.

149) »D—n her! she has got a nest of nightingales in her belly.« — »She is the d—l of a singer.« Burney, History IV, 316 u. 18.

Sängerinnen ſind hier nicht ſo nach ihren hervorſtechenden Fähigkeiten verwandt, wie in Alexander; eigentlich hätte Cuzzoni die Alceſte ſingen müſſen. Fauſtina's Mangel an Gemüthstiefe wurde in dieſer Rolle von allen Unparteiiſchen bemerkt. Auch der deutſche Flötiſt Quanz, der gegenwärtig war und über die Eigenſchaften der rivaliſirenden Sängerinnen in ſeiner Lebensbeſchreibung ein recht vernünftiges Gutachten abfaßte, machte dieſe Beobachtung. Und weiter erzählt er uns in treuherziger Verwunderung, daß die Cuzzoniten ziſchten wenn Fauſtina ſang, und die Fauſtinianer wenn Cuzzoni ſich hören ließ. Man ſollte denken, ein ſo unſinniges Parteiweſen müſſe jede künſtleriſche Wirkung aufheben; und doch wird uns von verſchiedenen Seiten berichtet, nicht bloß, daß dieſe Oper ihres inneren Gehaltes wegen mehr Publikum herbeilockte, als irgend eine andere ſeit langer Zeit, ſondern auch, daß ſie namentlich als ein dramatiſch-muſikaliſches Werk eine ſo große und allgemeine Wirkung ausübte. Zu Anfang des zweiten Aktes hat Herakles in der Unterwelt eine meiſterhafte Scene, die aber aus dem, was davon gedruckt wurde, garnicht zu verſtehen iſt. Wir bringen indeß der Gleichgültigkeit, erzeugt durch eine verkehrte und engherzige Geſchichtsauffaſſung, ein Opfer, indem wir dieſes alles mit Stillſchweigen übergehen.

Die Muſik wurde bei Cluer in den herkömmlichen Ausgaben gedruckt, und von Walſh mit gewohnter Meiſterſchaft geplündert.[150])

Die Braunſchweiger zierten mit dieſem Werke ihre Sommermeſſe 1729, und wiederholten es '32 und '39, vielleicht noch öfter.[151]) In Hamburg wurde es anfangs '30 aufgeführt.[152])

150) »Admetus, an Opera, compos'd by Mr. Handel. London, J. Cluer.« 4. Erſchien im April oder Mai '27. Die 57 Subſcribenten zeichneten 94 Exemplare. — Für die Flöte zeigte Cooke folgende Ausgabe an: »Mr. Handel's Opera of Admetus, transposed for the Flute, the Songs, Symphonies and Ouverture connected and fitted for that Instrument in a proper Manner by the same Hand that transposed Radamistus. Benj. Cooke.« Daily Post v. 20. Mai '27. Schon am 10. Juni konnte er (in derſelben Zeitung) „die zweite Ausgabe" davon anzeigen.

151) Textbuch von 1729 in der öffentlichen Bibliothek zu Hannover; von 1732, im königl. Archiv daſelbſt; von 1739, in der Bibl. zu Wolfenbüttel.

152) »Admetus, die Muſic vom Herrn Hendel, überſetzt aus dem Italiäniſchen v. Wend. Zum erſten mahl aufgeführt d. 23. Jan. 1730.« Mattheſon, handſchr. Zuſatz zum muſikal. Patrioten.

Ueber die neuen Werke, welche nach Admet zunächst auf den Platz treten sollten, bemerkt eine Zeitung im Februar: „Die Directoren der königl. Akademie der Musik sind entschlossen, nach der ausgezeichneten, von Hn. Händel componirten Oper, welche jetzt gegeben wird, eine andere von Signor Attilio Ariosti folgen zu lassen, und Signor Bononcini soll die nächstfolgende componiren. Wie also dieses Theater sich der drei besten Stimmen in Europa rühmen kann, und der besten Instrumentisten, so wird die Stadt auch das Vergnügen haben, diese drei verschiedenen Style der Composition zu hören.“[153]) Man brachte diesen Vorsatz aber nicht zur Ausführung, sondern schien sich an Händel's Admet, der vom 31. Januar bis zum 18. April fast ununterbrochen zwanzig mal gegeben wurde, garnicht satt hören zu können. Sodann kam Bononcini mit der von Haym gedichteten und der Herzogin von Marlborough gewidmeten Oper Astyanax am 6. Mai zuerst an die Reihe[154]), und Attilio, der vorangehen sollte, wurde garnicht wieder gehört. Die unsinnigen Theaterstreitigkeiten nahmen jetzt schon in einem solchen Grade überhand, daß alle planmäßige Leitung unmöglich war. Wie lobend und rücksichtslos es bei den Aufführungen herging, und wie sehr der Hof als Begünstiger der Cuzzoni in diese Händel verflochten war, ersehen wir aus einem Briefe, welchen die Anführerin der Cuzzoniten, Gräfin Pembroke, an Frau Clayton (Lady Sundon), die Garderobendame der Kronprinzessin Caroline, richtete.

„Theure Madame!

Ich hoffe, Sie verzeihen mir die Mühe, welche ich Ihnen hierdurch verursache, denn ich habe Sie noch bei aller Gelegenheit so höchst gefällig gefunden. Was ich wünschen möchte ist, daß, wenn Sie eine passende Gelegenheit fänden, so gut sein möchten Ihrer Königl. Hoheit zu sagen, daß jeder, welcher Cuzzoni wohlwünscht, in der äußersten Besorgniß ist für das, was letzten Dienstag im Opernhause in Gegenwart der Prinzessin Amelia vorfiel; aber um

153) Flying Post im Febr. '27. Angeführt bei *Malcolm*, Anecdotes of the Manners and Customs of London during the eighteenth Century (London, 1808. gr. 4.) p. 312.

154) »The favourite Songs in the Opera of Astyanax« kündigt Benj. Cooke in Daily Post v. 10. Juni '27 an.

unſre Unſchuld kund zu geben hinſichtlich der Rückſichtsloſigkeit, welche Ihrer Hoheit erzeigt wurde, erſuche ich Sie uns die Gefälligkeit erzeigen zu wollen und zu ſagen, daß man der Cuzzoni, um ihr Mißfallen vollſtändig zu machen, öffentlich erzählt hat, man würde ſie am Dienſtag von der Bühne herunter ziſchen; ſie war darüber in ſolcher Beſorgniß, daß ſie große Luſt hatte garnicht zu ſingen, aber ich, ohne daß ich wußte Prinzeß Amelia würde die Oper mit ihrer Gegenwart beehren, gab ihr die ganz beſtimmte Weiſung, nicht die Bühne zu verlaſſen, es geſchehe auch was da wolle: alſo zu ſingen, wenn es auch nicht gehört werde und erſt zur paſſenden Zeit abzugehen; und ſie bekennt nun, daß, wenn ſie nicht dieſen Befehl gehabt hätte, ſie die Bühne verlaſſen haben würde, als die Gegner in einem ihrer Geſänge ſo katzmuſicirten, daß kein Menſch eine Note hören konnte, was diejenigen, welche ſie ſo gern hören, entrüſtete, die nun auch nicht dulden wollten, daß Fauſtina nach ihr zu Wort komme. Ich hoffe Ihre K. Hoheit wird diejenigen nicht tadeln, welche verhinderten, daß Cuzzoni von der Bühne geziſcht wurde; doch ich bin in großer Beſorgniß, daß wir nicht lieber alles geduldig über uns ergehen ließen, als den hohen Reſpect außer Augen ſetzten, welchen jeder einer Prinzeſſin aus der Familie Ihrer K. Hoheit erzeigen ſollte: aber da wir nicht die angreifende Partei waren, hoffe ich es einigermaßen entſchuldigt.

Etwas anderes noch, was ich vorzutragen bitte, iſt, daß ich geäußert habe, die Directoren würden eine Botſchaft vom Könige bekommen, und daß Ihre K. Hoheit mir geſagt habe, daß Sr. Majeſtät zu ihr geſagt habe, daß ſie, wenn ſie Cuzzoni entließen, nicht die Ehre haben ſollten vor ihn gelaſſen zu werden, oder was ihm ſonſt gefalle ihnen [an Geld] zu verwilligen, einige der Directoren haben für paſſend gehalten zu ſagen, daß ſie weder eine Botſchaft vom Könige haben würden, und daß er nicht geſagt habe, was Ihre K. Hoheit mir die Ehre erzeigte zu erzählen, er habe es geſagt. Ich bitte Ihre K. Hoheit unterthänigſt um Verzeihung wegen meines Wunſches, dem Herzoge von Rutland (welcher einer der erſten iſt unter denen für Cuzzoni) die Ehre erzeigen zu wollen, daß er zu Ihrer K. Hoheit ſprechen darf, und hören, was ſie ſo gnädig ſein möchte ihm zu ſagen. Sie haben auch eine Botſchaft vom Könige bekommen,

nämlich durch einen Brief von Herrn Fabrice, aber sie haben die Unverschämtheit diesen als echt zu bezweifeln, ausgenommen der Herzog von Rutland, Lord Albemarle und Sir Thomas Pendergraß. Weil Lady Walsingham mich ersuchte, sie wissen zu lassen, wie diese Affaire stehe, habe ich ihr diesen Morgen geschrieben und auf Wunsch des Herzogs von Rutland ihr eine Erzählung dessen mitgetheilt, was bei der Zusammenkunft der Directoren vorfiel, damit sie es Sr. Majestät geben kann.

Da ich mich nun einmal für die arme Guzzoni interessire, so will ich nichts ungethan lassen, was sie rechtfertigen mag; und wenn Sie die Güte haben wollen diese Sache Ihrer K. Hoheit vorzutragen, welche, wie ich hoffe, derselben ihre allergnädigste Protection auch fernerhin schenken wird, werde ich Ihnen dafür höchst verbunden sein, der ich bleibe in aufrichtigster Freundschaft Ihre herzlichst ergebene Dienerin, M. Pembroke.“[155])

Dis Sache war völlig so verwirrt, wie der Styl dieses undatirten, im April oder Mai geschriebenen Briefes. Sie wurde es aber noch viel mehr, als das drohende Ungewitter, welches schon lange beängstigend über den Häupten stand, sich endlich entlud. Guzzoni und Faustina geriethen am 6. Juni in Astyanax einander in die Haare und schlugen sich bei offner Scene. Die Versammlung der Edlen der Nation wußte sie durch ihre Haltung nach und nach auf diesen Gipfel von Tollheit hinauf zu treiben. Zuerst begannen die Parteigänger beider Seiten wechselweis mit Klatschen und Zischen, sodann ging man zu einer melodischeren Katzenmusik und vielen großen Unanständigkeiten über, und obwohl die Kronprinzessin Caroline diesmal selber anwesend war, steigerte sich das Toben doch mehr und mehr, bis die Sängerinnen endlich auf einander einhieben.[156]) Oper und Saison waren plötzlich zu Ende.

Ein solcher Ausgang war vorherzusehen, denn die ungleich stärkere Partei der Faustina wollte Signora Guzzoni zwingen das Feld

155) Memoirs of Viscountess Sundon, Mistress of the Robes to Queen Caroline. Published from the originals by Mrs. Thomson. (London, 1848. 2 vols. 8. 2d edition.) I. 229–32.

156) British Journal und London Journal v. 10. Juni '27.

zu räumen. Faustina's Heerlager gruppirte sich um die Gräfinnen Burlington und Delaware. Die wenigen friedlichen Seelen, welche seiner Partei anhingen, mußten sich zur Mantelträgerei bequemen, wenn sie den Ruf einer feinen modernen Bildung nicht einbüßen wollten. So machte es auch die Jungfrau, über welche um diese Zeit ein Spottlied in den Zeitungen stand.[157]) Die größte, ja fast alle Schuld hatte Faustina, und alle rohe, lüsterne Begehrlichkeit hing sich an ihre Ferſen. Sie war dem verdorbenen Adel, den Helden oder vielmehr den Heldinnen der Maskeraden hoch willkommen. Schon zu Anfang dieſes Jahres waren Geſchichten im Umlauf, welche die Pamphletiſten in einem Briefwechſel zwiſchen Seneſino und Fauſtina auszumünzen ſuchten. Aus Gründen der Wahrheit ſind dieſe Händel hier nicht ganz mit Stillſchweigen zu übergehen, aus Gründen der Wohlanſtändigkeit verweiſe ich ſie aber in die Anmerkung.[158])

157) »At Leicester Field's I give my vote
For the fine-piped Cuzzoni;
At Burlington's I change my note,
Faustina for my money.
Attilio's musick I despise,
For non can please but Handel;
But the disputes that hence arise,
I wish each hope may end well.
Thus do I gayly spend my days« etc.
British Journal v. 25. März '27.

158) »This day is published, with a curious Frontispice, An Epistle from S[igno]r S[enesin]o to S[igno]ra F[austin]a. Price 6 d. J. Roberts.« Daily Journal v. 8. März '27. Die Antwort erſchien bei Moore: »This day is published, F[austin]a's Answer to S[enesin]o's Epistle. pr. 6 d. A. Moore.« Daily Post v. 17. März. An demſelben Tage erſchien eine zweite Antwort mit demſelben Titel. Eine Zeitung ſagt über dieſe drei Zierden der Tagesliteratur: »We have been desired by some of our readers to insert Senesino's Epistle to Faustina, said to be written by Mr. P—e, as also the Answers by different hands. We cannot publish the Epistle without disobliging a gentleman we value; and for the Answers, one is so dull, and the other so lewd, we shall publish neither. Einige unſerer Leſer haben uns erſucht, Seneſino's Epiſtel an Fauſtina, angeblich von Herrn Pope geſchrieben, nebſt den verſchiedenen Antworten darauf in unſere Zeitung einzurücken. Wir können die Epiſtel nicht abdrucken, ohne einen Mann zu beleidigen, den wir ſchätzen; und was die Antworten betrifft, iſt die eine ſo abgeſchmackt und die andere ſo liederlich, daß wir keine von beiden aufnehmen werden.« British Journal v. 25. März '27. Moore's Libell,

Die Operndirectoren waren rathlos, denn die Raufereien der beiden Damen hatten die ganze Singbande angesteckt. Senesino's

als das anziehendste und liederlichste, gewann den Preis. Schon am 22. März zeigt er die 2. Auflage an, und am 6. April sagt er, sie sei beinah wieder vergriffen und die dritte unter der Presse. Wenn der berühmte Pope der Autor von Senesino's Epistel gewesen wäre, würden sich gewiß in seinem Briefwechsel Anspielungen darauf finden. Der Verleger hat diese Meinung gewiß nur aus Handelsrücksichten in Umlauf gesetzt. Die Materialien, welche für diese Briefe verlogen, und den Grad des Anstandes, mit welchem sie hier verarbeitet sind, ersehen wir aus einem andern gereimten Pamphlet: »An Epistle from Signora F[austin]a to a Lady. Venice: printed in the year MDCCXXVII.« (Br. Museum: 841. m. 26.) Motto aus Othello:

They do let heav'n see the pranks,
They dare not shew their husbands.

Dieselbe Zeitung, welche die obigen Briefe als unanständig ablehnte, nahm diesen auf (am 10. Juni '27), obwohl er so tief in Schmutz getaucht ist, daß man sich schämt ihn zu verstehen. Wie müssen demnach die übrigen beschaffen gewesen sein! Es geht daraus hervor, daß man Faustina und die junge Dame, an welche der Brief gerichtet ist (vielleicht die Gräfin Dorothea Burlington, die sich 1721 sehr jung verheirathete), in einer Situation belauscht hatte, in welcher, der Sage zufolge, die Mondkälber erzeugt werden. Die folgende Auswahl von Versen wird als Andeutung genügen. Faustina schreibt an ihre eifersüchtige Schöne:

Of Pleasure all the various modes I know,
Its different degrees, its ebb and flow. —
Propitious Venus grant me power to give
Joy to fair —, 'tis for her I live.
Cease then to let your jealous fancy rove,
Nor give me such a cruel proof of love.
Am I in fault, that crowds obsequious bend,
And rival beauties for my love contend?
That fierce Thalestris has attack'd my heart?
Or gentle Chloe cast a milder dart? —
In vain with transport to my feet she flew;
All joys are tasteless, but what come thro' you. —
Inconstant as the wind, free as the air,
I rang'd from man to man, from fair to fair. —
In Venus combats, I have spent my day;
Swiss-like, I fought on any side for pay.
But now I love, and your bewitching face
Has well aveng'd the cause of human race. —
You first of all the British fair declar'd,
I sung unrival'd, o'er my voice you heard. —
Witness the transports of that happy day,

Stimme ſchien ſich nach und nach immer mehr in die Naſe verziehen zu wollen; die beiden Baſſiſten konnten garnicht länger neben einander Platz finden. Die Schadenfrohen ertheilten ihre Rathſchläge in Satiren. Colley Cibber, der Leiter des engliſchen Theaters in Drury-Lane, ließ eine dramatiſirte Farce ausgehen, in welcher dieſer Opernſkandal dem großen Haufen mundgerecht gemacht wurde. Er ſtellt eine Verſammlung im Opernhauſe vor; alle Betheiligten ſind

When melting in each other's arms we lay
With velvet kiss your humid lips I press'd . . . .
In extasy you cry'd, what joys are these?
Not Durastanti's self so well could please.

Auch die Duraſtanti verdankte alſo ihre Beliebtheit noch anderen, als rein künſtleriſchen Fähigkeiten. Es iſt keine angenehme, aber eine unabweisbare Pflicht, der Wahrheit nöthigenfalls auch durch den Schmutz zu folgen, wenn die gleißenden Trugbilder, welche man auf ihre Koſten geſchaffen hat, nicht anders zerſtört werden können. Fauſtina, in ohnmächtigem Zorne darüber, daß in England die Freiheit der Rede ebenſo ausſchweifend war, wie die der Sitten, daß es keine Häſcher gab und königliche „Siegelbriefe", welche die Pasquillanten lebenslang auf die Feſtung ſandten, daß man ihr all die kunſtvoll gewebten Anſtandshüllen ſo unbarmherzig herunter riß, ja ſie ſogar verleitete, auch ihr öffentliches Leben bis zu pöbelhafter Rohheit zu ſteigern — gab ſich ſpäter als königl. Maitreſſe in Dresden den Anſchein, als ob ſie lediglich aus Künſtlerſtolz das lobſüchtige unmuſikaliſche England mit größter Verachtung für immer verlaſſen habe. „Fauſtina verließ London — erzählt Nochlitz, der alles ſo genau wußte und ein ſo zartes Gewiſſen hatte — ungeachtet aller Fehden ihr zu Ehren, und aller Gunſten ihr zum Vortheil, mit lebhaftem Widerwillen gegen England. Nicht Einer, ſagte ſie noch ſpät in Dresden — nicht Einer von denen, die mir ihr Geld boten und ſich um mich rauften, hat Sinn gehabt für irgend etwas, das ich mir ſelbſt zum Verdienſt anrechne. Man lärmte um meinetwillen, weil man eben nichts anderes hatte, und doch lärmen wollte." Für Freunde der Tonkunſt IV, 254—55. Und Händel — ſetzte Haſſe, ihr Gemahl, dann wohl hinzu — wählte nur deßhalb dieſe barbariſche Nation zu ſeinem Publikum, weil er ſelber den Lärm mehr liebte, als die Kunſt verträgt! Teſi, der ganz Europa prüfend durchwanderte und nicht leicht zu befriedigen war, iſt freilich ſtolz darauf, einer der erſten geweſen zu ſein, „welche bei dieſer edlen und mächtigen Nation das Genie für Tonkunſt entdeckten", und verſteigt ſich zu der Behauptung: „Das goldne Zeitalter der Muſik würde ſchon zu Ende ſein, wenn die Schwäne nicht noch an einigen Theatern in Italien und an den Ufern der Themſe ihre Neſter bauen könnten. O London!" Osservazioni, cap. IX, §. 13.

J. Roberts kündigte noch im Mai '28 an: »The Game of Plato: or, an Epistle from Signiora F[aus]t[in]a to a Lady.« Ob dies daſſelbe Pamphlet war mit einem etwas deutlicheren Titel, oder ein ganz neues, bleibt ungewiß.

anweſend. Heidegger ermahnt zum Frieden: „Mit der ſchönen Fauſtina verlieren wir alle Stutzer; und wenn Cuzzoni davon geht, werden Herzöge ſterben.“ Händel: „Auch wird der Sachſe dann nicht mehr componiren.“ Seneſino tritt ebenfalls vermittelnd auf, aber vergebens; jede will die Erſte, keine die Zweite ſein, und die katzmuſicirenden Parteien unterſtützen die Anſprüche. Cuzzoni ſagt:

Unthinking wretch! to boast of what you were,
Thus mouldy virgins cry: we once were fair!
Too long the reins of empire you did hold,
Resign the charge, you 're past it now, and old;
At best an impotent, and royal drone —

woraus hervorgeht, daß Fauſtina bedeutend älter geweſen ſein muß. Sie behauptet ferner, ſie bewege die Seele, Fauſtina aber den Körper; die weitere Erläuterung dieſes Gegenſatzes führt die Damen auf das liederliche Gebiet, auf welchem ſich Fauſtina beſonders heimiſch zeigt, und im Umſehen liegen ſie einander in den Haaren. Monro, Claqueur der Fauſtina, und Sandoni, Gemahl der Cuzzoni, verſuchen friedliche Entſcheidung; aber Händel ſagt ganz einfach:

Ich halt' dafür, man läßt ſie ruhig fechten;
Ihr gießt nur Oel zur Flamme, wollt Ihr ſchlichten.
Wenn müde, legt ihr Naſen ſich von ſelbſt.

Der Kampf wird ſehr heiß, und alle Vermittler fliehen davon oder verkriechen ſich; nur Händel, „welcher die Schlacht baldmöglichſt beendigt zu ſehen wünſcht, feuert ſie mit der Keſſelpauke an.“ Cuzzoni zeigt ſich überlegen und treibt Fauſtina davon. Seneſino, der unter den Altar gekrochen war, ſpricht die Schlußmoral. Die Perſonen ſind hier ohne großen Aufwand von Witz recht treffend gezeichnet.[159])

Schon einen Monat vor Cibber gab Händel's Freund Dr. Arbuthnot eine ähnliche Darſtellung in einer kleinen, aber ungleich be-

159) »The Contre Temps, or, the Rival Queans: a small Farce, as it was lately acted, with great applause, at H[ei]d[egge]r's private Th[eatr]e, near the H[o]y-M arke[t.« Erſchien im Juli '27. (Monthly Catalogue No. 51 p. 81.) The dramatic Works of Colley Cibber, Esq. (London, 1777. 5 vols. 8.) IV, 370—81.

deutenderen Flugschrift: „Der Teufel ist los in St. James: oder, ein treuer und umständlicher Bericht von der höchst schrecklichen und blutigen Schlacht zwischen Faustina und Cuzzoni; wie auch von einem heißen Scharmützel zwischen den Bassisten Boschi und Palmerini; und ferner, wie Senesino den Schnupfen bekommen hat, im Begriff steht die Oper zu verlassen und in Henley's Oratorium Psalmen zu singen" u. s. w.[169]) Nach Ausscheidung der nicht zur Sache gehörenden Abschweifungen wird man diese humoristischen Einfälle gern lesen. „Zwei von demselben Erwerb", so lautet der Anfang, „vertragen sich selten oder niemals. Man sieht es alle Tage an den mannigfachen Scharmützeln zwischen den Damen, die an der Londoner Brücke Makrelen verhandeln, und an den Nymphen, die im Strande und um Coventgarden herum so lebhaft ihr Schaffleisch ausrufen. Aber wer hätte gedacht, daß selbst unser Opernhaus davon angesteckt würde, und daß es zwei singenden Damen einfallen könnte, einander die Hauben herunter zu reißen, zu nicht geringer Bestürzung der Direktoren, welche (Gott steh' ihnen bei) schon genug zu thun haben, um nur unter einander Ruh und Frieden zu halten. Welche von beiden der angreifende Theil war, werde ich mich hüten zu sagen, denn ich würde dadurch die Freundschaft mehrerer Edlen und Großen verlieren, welche theils die eine, theils die andere Partei und zwar mit solchem Eifer anhetzen, daß es jetzt nicht mehr so ist als früher, nämlich: sind Sie Hochkirchlicher oder Dissenter, Whig oder Tory, für den Hof oder für das Volk? sondern: sind Sie für Faustina oder Cuzzoni, für Händel oder Bononcini — das ist jetzt die Frage. Ich setze mich also auf die sichere Seite und sage: sie sind beide im Unrecht; denn gewißlich ist es eine Schande, daß zwei so wohlerzogene Damen einander Her und Hure nennen, und schimpfen und fechten wie die Dirnen in der Billingsgasse. Wir haben Sängerinnen, ja,

169) »The Devil to pay at St. James's: or, a full and true Account of a most horrid and bloody Battle between Madam Faustina and Madam Cuzzoni. Also, of a hot Skirmish between Signor Boschi and Signor Palmerini. Moreover, how Senesino has taken Snuff, is going to leave the Opera, and sing Psalms at Henley's Oratory etc. Price 6 d. Sold at the Pamphlet Shops.« Erschien im Juni '27. (Monthly Catalogue No. 56 p. 69.) Arbuthnot, Miscell. Works I, 213—23.

italieniſche Sängerinnen hier gehabt, aber niemals ſolche Geſchichten. Man denke an die Margherita und die Toſis; ſie konnten einander nicht ausſtehen und waren beide ziemlich hochtrabend, aber niemals kam es zum Handgemenge. Ja, wie man mich glaubwürdig verſichert, obwohl ſie ſich ſterblich haßten, trieben ſie doch die gute Lebensart ſo weit, beim Abſchied zu kreiſchen und zu küſſen. Das war wie es ſein ſollte; das war nach der Mode, das war ſchön, das war empfehlenswerth. Dann hatten wir die Pilotti und die Iſabella, liebevoll und mild wie Turteltauben; ſie beſuchten ſich und tranken Thee zuſammen. So hielten es auch die Duraſtanti und die Robinſon. — Nun mache ich den unmaßgeblichen Vorſchlag: da die jetzigen Sängerinnen nicht durch ſanfte Mittel wieder zuſammen zu bringen ſind, iſt es das beſte, ſie fechten ihre Sache in Figg's oder Stele's Amphitheater[161]) aus; man eröffnet eine Subſcription zu dem Zwecke, und die tapferſte der beiden Weiber bekommt den ganzen Ertrag. Es würde der Geſellſchaft zu weiterem Vergnügen gereichen, wenn Boſchi und Palmerini ihre Secundanten ſein könnten, und ſehr ſchicklich wäre es, wenn unſere beiden Altcaſtraten Seneſino und Baldi ſich ein wenig um Hut und Feder balgen wollten, bevor die Damen die Bühne betreten. Graf Vienna ſei Thürſteher, und Heidegger könnte das Geld einnehmen. — Inzwiſchen ſind wir alle in Thränen. Die Oper iſt plötzlich aus. Verſchiedene Subſcribenten haben mit Rückzug gedroht. Dieſer Wirrwarr wird am Ende noch die ganze Oper umwerfen: und dann lebe wohl alles was grandios, entzückend und hochgebildet iſt! Seneſino kann es nicht länger ertragen, daß man ihn ſo vernachläſſigt und um die Damen ein ſolches Weſen macht; er verwünſcht die Directoren, verdammt die Opern, verkleinert die Componiſten, und bittet den Teufel, er möge die ganze Stadt holen. Er benimmt ſich wie ein Toller: und ſo im Delirium iſt er ohne weiteres zu unſerm großen Redner Henley gegangen, um ſich ihm als Küſter für ſein Oratorium anzubieten. Unſer U[ghi]

161) Eine Bude zum Preisfechten. Figg, Stele, Sutton, Parker und ihre Weiber waren die berufenſten Preisfechter ihres Zeitalters. Ihre Anzeigen klingen furchtbar: „Wie James und Eliſabeth Stele, aus der Altſtadt von London, die wir" u. ſ. w. Figg lieferte im October '30 ſeine 271ſte Schlacht, ſiegreich wie immer. G. Malcolm, Anecdotes of the manners and customs of London, p. 343.

begleitete ihn; überdrüſſig der Pracht der Welt und der Eitelkeit des Hoflebens, will auch dieſer ein neues Leben anfangen, ſtatt der Operngeſänge Pſalmen ſingen und ein Wunder von Heiligkeit werden." Henley's Oratorium war keine kirchliche Anſtalt, Eſchenburg's Ueberſetzung als „Betkapelle" iſt daher nicht richtig; es war eine freie und wüſte Verſammlung, in welcher dieſer verlaufene Prieſter „auf Grund unbeſchränkter Redefreiheit der Chriſten" über alle möglichen Dinge ſprach. Von dem „verrückten Orator Henley" werden wir noch oft hören.

Die Freiheit, welche England gewährt, nicht bloß zu leben wie man will, ſondern auch zu reden, zu drucken, zu ſtreiten, zu fechten wie man will, war das ſchnellſte und grün lichſte Heilmittel gegen die Schäden der Geſellſchaft. Ein reines, unbeirrtes und auf die Grundkraft des Volksthums hinweiſendes Kunſturtheil hat ſich hier immer aufrecht erhalten. Jede genaue Unterſuchung vermehrt die Achtung vor dem muſikaliſchen Verſtändniſſe der damaligen Engländer; und obwohl es mancher Jahre bedurfte, bevor die Anſchauung Einzelner das ganze Volk durchdrang, ging doch auch dieſes hier ſchneller und unvergleichlich bedeutſamer vor ſich, als in irgend einem andern Lande.

Das Benehmen der italieniſchen Sänger trug ein großes bei, die patriotiſchen Hoffnungen wieder zu beleben. Von vielfachen Kundgebungen nenne ich hier nur den „Brief eines Londoners an ſeinen Freund auf dem Lande über die berühmten Sänger des Tages, nebſt einem Plane, wie in England ohne Beihülfe auswärtiger Virtuoſen die Muſik zu cultiviren ſein möchte"[162]), und theile ihn ſeinem weſentlichen Inhalte nach mit. „Ich ſtimme ein in Ihre Klagen über die Verderbniß und Verweichlichung unſerer Zeit, die nichts unterſtützt was auf das allgemeine Beſte abzielt, wohl aber alles was die

162) »A Letter from a Gentleman in the Town, to a Friend in the Country; containing Reflexions upon the present Time, with a very impartial Judgment on our most famous Performers in Musick; and a new Project how to cultivate Musick in Great Britain, without being in need of such Performers of Italy, or other Countries. London: A. Moore. 1727. Pr. 6 d.« Engliſch und franzöſiſch, 27 Seiten in 8. Erſchien ſchon im April '27 (Monthly Catalogue No. 48 p. 44.)

Nation ſchwach und unmännlich macht; denn man ruinirt ſich lieber, als daß man ſich von der Subſcription unſerer Vergnügungsanſtalten zurückzöge. Heidegger, Fauſtina und ähnliche finden immer die bereitwilligſte Ermuthigung. Es iſt bekannt, daß die Engländer große Liebhaber öffentlicher Vorſtellungen, Opern u. dgl. ſind, und daß wir in Fauſtina, Guzzoni und Seneſino die beſten Sänger haben, verglichen mit Allem, was jemals hier oder in andern Theilen Europas ſich hervorthat. Ohne Frage waren Fauſtina und Seneſino einmal zwei höchſt ausgezeichnete Sänger. Aber es ging ihnen wie allen andern Dingen dieſer Welt, welche im Laufe der Zeit ſchwach und ſchadhaft werden. Wäre die Stimme, gleich chineſiſchen Waaren, werthvoll wegen ihres Alters, ſo würden Seneſino und Fauſtina noch jetzt ſo untadelig und ſo unterhaltend ſein, wie nur jemals zuvor; allein ſo verhält es ſich in dieſem Falle eben nicht. Einige verlieren ihre Stimme durch das Alter, andere durch Krankheiten, und noch andere durch Ausſchweifungen; ſo daß ſie nicht mehr in dem Grade ergötzen, wie vor zehn oder zwölf Jahren. Wundern Sie ſich daher nicht, wenn ich Ihnen ſage, daß Seneſino jetzt ſchon mehr durch die Naſe ſingt, als durch den Mund. Dieſer arme Eunuch ſucht natürlich für ſich zu ſorgen ſo gut es geht, und es iſt nicht ſeine Schuld, ſondern die unſrige, daß wir nicht früher nach ihm geſchickt haben. Bei der Fauſtina iſt es ebenſo. Ihre Stimme iſt fehlerhaft in der Cadenz, was ſie aber auf eine ſehr geſchickte Weiſe zu verſtecken weiß. Sie iſt klug genug geweſen, die anſehnliche Partei, über welche ſie verfügt, anzuleiten, mit dem lauteſten Beifallsklatſchen loszubrechen, bevor ſie die Periode geendigt hat, und ſo wird der Fehler nicht von dem großen Haufen, ſondern nur von den wenigen Kennern bemerkt. Ein halbes Dutzend Guineen iſt für ſolchen Zweck alſo gewiß nicht unnütz weggegeben; nur muß man Sorge tragen, eine Perſon zu wählen, deren Großmäuligkeit und anmaßliches Vordrängen außer Zweifel iſt, und die laut genug ſchreien kann brava, bravissima, o cara ...! Fauſtina that einen außerordentlich glücklichen Griff, denn die Leiſtungen des berufenen Italieners [Monro, S. 164], den ihr Scharfblick zum Anführer der Claque erkor, grenzen ſchier an das Wunderbare. Ueber Guzzoni's Stimme weiß ich nichts zu ſagen, als daß ſie ſehr angenehm iſt; ihre Art zu ſingen iſt ſehr gut. Nur

wünſchte ich ihr die Lebendigkeit der dramatiſchen Bewegung, welche ihre Nebenbuhlerin auszeichnet. — Hieraus ſchließe ich nun, daß den Engländern der Ausſchuß Italiens und anderer Länder zu Theil geworden iſt. Und dieſer Ausſchuß rafft hier große Reichthümer zuſammen. Wäre es nicht weiſer, wir ſorgten für unſere gewaltige Muſikliebe, indem wir eine Akademie gründeten, in welcher junge unbemittelte Mädchen unſeres eignen Volkes zum Singen herangebildet würden? Die großen Summen blieben dann im Lande. Oder iſt der Geſchmack für italieniſche Muſik wirklich der Art, daß er nur durch italieniſche Sänger befriedigt werden kann, würde es dann nicht am gerathenſten ſein, einen Agenten mit einer Summe Geldes direct in jenes Land zu ſenden, um an Ort und Stelle eine Sammlung ſolcher ſingenden Thiere zuſammen zu bringen, ſo wie man es gemeinhin bei den Gemälden macht? Ich bin überzeugt, eine ſolche Sammlung ließe ſich für ein ſehr Billiges anlegen. Iſt es nicht lächerlich, wenn eine Perſon, die ſich im Magazin eine Kleidung nach der neueſten Mode für einen mäßigen Preis auswählen kann, zum Trödler geht, um abgetragene Gewänder zu einem ſehr hohen Preiſe zu kaufen? Ich überlaſſe dies und alles weitere Ihrem Nachdenken, und bleibe ihr treuer Freund Anglo-Italini." Das Orcheſter der Oper beſtand ebenfalls größtentheils aus Fremden, nämlich aus Deutſchen, beſonders der blaſende Theil, in welchem Keitſch als Oboiſt und Karbe als Fagottiſt berühmt waren. Wir können auf Treu und Glauben für gut halten, was Händel, im Beſitz ausreichender Mittel, in ſeiner unparteilichen Stellung zwiſchen der Geringſchätzung engliſcher Virtuoſen und der nationalen Befangenheit der Engländer, zu Stande gebracht hatte.

Das große öffentliche Ereigniß dieſes Jahres war der Tod des Königs Georg I. Er reiſte anfangs Juni nach Hannover ab, wurde unterwegs unwohl und ſtarb in Osnabrück am 11. (22.) Juni, 65 Jahre alt. An die Thronbeſteigung ſeines Sohnes Georg II. knüpften ſich viele Hoffnungen. Die Krönung in der Weſtminſter Abtei ſollte prachtvoll werden, und Händel erhielt den Auftrag, die Chöre über die Krönungstexte neu zu ſetzen.

Mitten in dem Felde seiner Thätigkeit für die italienische Oper ragt diese festlich-kirchliche Composition hervor, wie ein einzelner Berg in der blüthenreichen Ebene einer südlichen Zone. Er erhebt sich, dieser Berg, umsäumt von der Vegetation eines warmen Landes, und offenbart in seiner Höhe die nordische Natur. Man muß diese Anthems mit dem Utrechter Tedeum (1714) oder mit den um 1718 in Cannons gesetzten Kirchenstücken vergleichen, um sich zu überzeugen, daß Händel seit der Zeit auch für dieses Fach nicht umsonst gelebt hatte, und um zu wissen, worin er weiter vorgeschritten war; und man muß sie andererseits nur mit den vorauf gegangenen Opern zusammen halten, um auf's neue zu erkennen, wie rein und edel eine Melodiebildung gewesen sein muß, die so natürlich der höchsten Erhebung fähig war. Die Schreibart ist blühend — es treibt uns immer wieder auf das Bild von dem Berge zurück, dessen Fuß in der üppigsten Vegetation ruht, und der theilweis selber noch das Gewand einer südlichen Flora trägt. Bewußte Größe und Massenhaftigkeit sind hier in die feinsten melodischen und instrumentalen Reize gehüllt.

Händel componirte vier Anthems. Seine Originalhandschrift in groß hoch Folio enthält dieselben in der Folge, in welcher sie componirt sind; wenigstens ist aus der Handschrift so viel zu ersehen, daß das erste zuerst und das vierte zuletzt geschrieben wurde.

1. Zadok the Priest. 1. B. d. Könige 1, V. 39—40.
2. Let thy hand be strengthened. Ps 89, V. 14—15.
3. The King shall rejoice. Ps 21, V. 2. 6. 4.
4. My heart is inditing. Ps 45, V. 2. 10. 12.

Am Schlusse steht »Fine«, aber kein Datum. Das erste Anthem ist siebenstimmig, das zweite fünfstimmig, das dritte sechsstimmig, das vierte wieder fünfstimmig. Aus den Beischriften des letzten ist zu ersehen, daß Wheely und Bell das Thema im Baß anhuben, Hughes und Lee dasselbe im Alt; mithin wurde das Solo von zwei Stimmen intonirt. Der Umfang des ganzen Chores und der Führer jeder Stimme ist bei dem dritten Anthem folgendermaßen angedeutet.

»C. 12« d. i. Cantus, zwölf Sänger.
»H. et G« d. i. Francis Hughes und sechs im 1. Alt.
»Freem. et G« d. i. John Freeman und sechs im 2. Alt.

»Church et 6« d. i. John Church und ſechs im Tenor.
»Wheely et 6« d. i. Sam. Wheely und ſechs im 1. Baſſe.
»Gates et 6« d. i. Bernard Gates und ſechs im 2. Baſſe.

Alſo 12 Knaben und 35 Männer; zuſammen 47. Der Chor der Sänger an der Weſtminſter Abtei, d. h. der königliche Kirchenchor, beſtand damals aus 36 Perſonen, 10 Knaben und 26 Erwachſenen.[163]) Die übrigen elf, und vielleicht noch einige mehr, wurden alſo von andern Chören herbei gezogen.

Nun erhebt ſich die Frage, wie ſich die vier von Händel componirten Anthems zu der ungleich größeren Anzahl muſikaliſcher Chöre verhielten, die der gedruckten Liturgie und Feſtbeſchreibung zufolge bei der Krönung engliſcher Könige zu ſingen war. Nach einer in Dublin herausgegebenen Beſchreibung ſchloß ſich der Vortrag des Chores der Ceremonie in folgender Ordnung an. Sobald das königliche Paar in die Kirche trat, wurde es vom Chore mit dem Anthem empfangen 1. »I was glad when they said unto me — Ich freue mich deß, das mir geredet iſt.« Ψ 122. Nach der Anerkennung, wenn das Volk ein Freudengeſchrei erhub, erſcholl die Trompete und der Chor ſang 2. »The King shall rejoice — Der König freuet ſich« (von Händel). Wenn der König den Eid geleiſtet hatte, wurde das Anthem angeſtimmt 3. »Zadok the Priest — Zadok der Prieſter« (von Händel); und nach der Salbung ein kürzeres 4. »Behold, o God, our defender — Gott, unſer Schild«. Ψ 84, V. 10. Auf die Krönung folgte 5. »Praise the Lord, o Jerusalem — Preiſe, o Jeruſalem, den Herrn«. Ψ 147, V. 12. Während der Huldigung erklang, „von Inſtrumentalmuſik aller Art begleitet, als ein feierlicher Beſchluß der Krönung des Königs«, der 6. »My soul hath a desire — Meine Seele verlanget und ſehnet ſich«. Ψ 84, V. 3. Sodann ging die Salbung und Krönung der Königin vor ſich. Nach beendigter Handlung ſang der Chor 7. »My heart is inditing — Mein Herz dichtet ein feines Lied« (von Händel).[164]) Hier fehlt alſo eins der

163) John Chamberlayne, Magnæ Britanniæ Notitia: or, the present State of Great-Britain. 1727. (London. 8.) p. 194–95.

164) The Ceremonial of the Coronation of his Most Sacred Majesty, King George the Second, and of his Royal Consort, Queen Caroline. Dublin, 1727. 4.

von Händel in Muſik geſetzten Anthems, welches jedoch nebſt noch mehreren anderen Chorterten in der ſehr ausführlichen, zu Hannover erſchienenen deutſchen Feſtbeſchreibung angeführt wird.[165]) Die Auflöſung des Räthſels iſt, daß die Beſchreibungen vor der Krönung verfaßt wurden; daß ſie weniger einen genauen Bericht der gegenwärtigen, als der überhaupt bei einer engliſchen Krönung üblichen Vorgänge mittheilten; daß die Chorterte nicht unveränderlich feſtgeſetzt waren, ſondern aus einer Sammlung Pſalmenſprüche beſtanden, die nach Umſtänden zu einfacher oder kunſtvoller Muſik, alſo nach der alten Bezeichnung entweder choraliter oder figuraliter abgeſungen wurden. Aus dieſen Texten wählte ſich Händel nun die oben genannten vier zur Compoſition aus, welche nach Angabe der deutſchen Feſtbeſchreibung in folgender Ordnung geſungen wurden: 2 (S. 39), 1 (S. 49), 3 (S. 54), 4 (S. 63). Grotch und Rimbault ſind alſo ſehr im Irrthum, wenn ſie (im Vorworte zu der Ausgabe der Krönungsanthems für die frühere Handel-Society) aus ſolchen Beſchreibungen glauben beweiſen zu können, daß bei der Krönung Georg's II. nur drei der Händel'ſchen Anthems, dagegen mehrere von anderen ungenannten Componiſten aufgeführt ſeien.

Wir vermögen hiernach auch die Erzählung der Streitigkeiten zu verſtehen, welche Händel einmal mit dem Biſchof von London, Dr. Gibſon, gehabt haben ſoll. Urſache und Gegenſtand werden verſchieden angegeben. Nach Einigen hätte es ſich um den Text zum Meſſias, nach Andern um die Aufführung der Oratorien in der Kirche gehandelt. Aber das iſt alles ungegründet. Eine genauere Mittheilung verdanken wir Burney. „Zu der Krönung bekam Händel die Texte für die Anthems von den Biſchöfen zugeſandt. Er murrte darüber, und fand darin eine Beleidigung, da es ihm ſchien, als trauten ſie ihm nicht ſoviel Kenntniß der heil. Schrift zu, um die Stellen ſelbſt finden zu können. „Ich habe meine Bibel wohl geleſen, und werde für mich ſelbſt wählen!“ ſagte er. Und wahrlich, ſeine Wahl

165) Vollſtändige Beſchreibung der Ceremonien, welche ſowohl bey den Engliſchen Crönungen überhaupt vorgehen, beſonders aber bey dem höchſt-beglückten Crönungs-Feſt Ihro K. K. M. M. Georgii des II. und Wilhelminae Carolinae . . . am 11/22. Octob. dieſes 1727. Jahres feyerlichſt beobachtet ſind. (Hannover, 1728. 4.) S. 39. 49. 54. 63.

der Worte 'Mein Herz dichtet ein feines Lied' war eine höchſt einſichtige, und begeiſterte ihn zu einigen der ſchönſten Gedanken die man in allen ſeinen Werken findet. Dieſes Anthem wurde geſungen, während die Edlen des Reiches [der Königin] ihre Huldigung darbrachten."[166]) Händel kannte ſeine Leute und wußte, wie viel Schriftkenntniß dieſe Geiſtlichen, ſelbſt die milder und freier geſinnten, einem Operncomponiſten zutrauten. Einer, zur Feſtſtellung der Liturgie nothwendigen Verſtändigung ſich zu widerſetzen, fiel ihm natürlich nicht ein; aber dem geiſtlichen Dünkel trat er entgegen. Er verlangte indeß keineswegs, daß man ihm, wie Burney meint, geſtatten ſolle, völlig frei nach der Schrift zu componiren, ſondern nur dieſes, daß er unter den liturgiſch feſtſtehenden Geſangworten ſich diejenigen auswählen dürfe, welche ihm die entſprechendſten ſchienen; und ſo griff er zu ſolchen Pſalmen, die den Vorgang und ſeine Bedeutung in gedrängteſter Kürze und Charakteriſtik ausſprachen, gleichſam plaſtiſch hinſtellten und in ihrem erhabenen Schwunge ſchon wie Muſik klangen. Als Chriſt wie als Künſtler war er zu ſolcher Wahl berechtigt und befähigt. Wie konnten indeß die engliſchen Biſchöfe ſich vorſtellen, daß ein ausländiſcher Muſikant, der für daſſelbe Haus, in welchem die berüchtigten Maskeraden ſtattfanden, die Opern ſetzte und leitete, es „als eine große Wohlthat" anzuſehen gewohnt war, wenn ſich eine Gelegenheit darbot, „Worte der heiligen Schrift in Muſik ſetzen zu können"! So hatte Händel oft verſichert, und betheuernd hinzugefügt, „wie er ſo innerlichſt erbauet werde durch Verſenkung in die erhabenen Spruchreden, von denen die heiligen Schriften voll ſind."[167])

Händel's „ſchönes Anthem" wurde am 6. September in der Kirche probirt.[168]) Die Prinzeſſinnen kamen am Tage vorher von Kenſington in die Stadt, ſicherlich nur, um es zu hören. Die Krönung war am 11. dieſes Monats. Wie ſehr ſie den Charakter eines muſikaliſchen Feſtes, faſt möchte man ſagen, den einer geiſtlichen Oper

166) Burney, Sketch in Comm. p. 34.

167) [Coxe.] Anecdotes of Handel and Smith, p. 27—28.

168) »Yesterday the fine Anthem composed by Mr. Handel, for their Majesties Coronation, was rehearsed in Westminster-Abbey.« British Journal v. 7. Sept. '27.

trug, wird aus allen Verrichtungen ersichtlich. Der Orgelbauer Schröder, ein deutscher Meister, mußte ein ganz neues und prachtvolles Werk aufstellen, mit welchem der König später der Abtei ein Geschenk machte.[169]) Das vortreffliche Opernorchester wirkte mit. Die Plätze der Musiker senkten sich amphitheatralisch von der Orgel ab, und die ganze musicirende Versammlung bot dem Auge einen nie gesehenen Anblick dar. Beide englische Theater griffen es auf, sammt den bemerkenswerthen und theilweis lächerlichen Vorfällen bei der Huldigung des Adels und der hohen Beamten, und besonders die Gesellschaft unter Rich's Leitung „äffte die feierliche Ceremonie der Krönung nach", wobei selbst „die Musik, tönend wie himmlischer Sphärenklang", wie hier Händel's Anthems beschrieben werden, wohl oder übel abgeschrien wurde.[170]) So konnte Händel fast keinen Schritt thun, der nicht allenthalben beachtet und weithin von Bedeutung geworden wäre. Wie sehr die Musik dieser Anthems später von ihm selbst ausgebeutet, und wie überhaupt das ganze Fest für die Aufführung seiner folgenden Oratorien vorbildlich wurde, wird weiter unten zu berichten sein. Daß der Flötenmacher Stainsby unter Händel's Gutheißung für das Krönungsorchester auch noch ein 16 Fuß langes Riesenfagott bauete, erzählt Burney; setzt aber hinzu, Herr Lampe habe wahrscheinlich in der Handhabung desselben unüberwindliche Schwierigkeiten gefunden, und so sei es bis zu der großen Gedächtnißfeier im Jahre 1784 ungebraucht liegen geblieben.[171])

169) »The fine Organ made by Mr. Schrieder, which was set up in Westminster-Abbey, and used on the day of the Coronation, has been presented to the said Abbey by his Majesty. It is accounted one of the best performances of that Maker.« British Journal: or, the Censor. By Roger Manley, of Lincoln's-Inn, Esq. v. 10. Febr. '28. Unter diesem längeren Titel begann das Journal am 20. Jan. d. J. mit Nr. 1 einen neuen Lauf.

170) Harlequin-Horace: or, the Art of Modern Poetry. Printed for Lawton Gilliver. (London, 1731. 8.) p. 31—32.

171) »The DOUBLE BASSOON, which was so conspicuous in the Orchestra and powerful in its effects, is a tube of sixteen feet. It was made with the approbation of Mr. *Handel*, by *Stainsby*, the Flute-maker, for the coronation of his late majesty, George the Second. The late ingenious Mr. *Lampe*, author of the justly admired Music of the Dragon of Wantley, was the person intended to perform on it, but, for want of a proper reed, or for some other cause, at present unknown, no use was made of it, at that

Zu dem Hofball am Geburtstage des neuen Königs (30. October) machte Händel einige Menuets, die Walsh in einer kleinen Sammlung sofort zum Druck brachte.[172]) Händel fand in dem Haushalt des neuen Hofes seine Stelle als Musiklehrer der Prinzessinnen mit £ 200. Der Tanzmeister L'Abbé bekam £ 240, weßhalb ihm von dem Verfasser der Besoldungslisten der obere Platz zuerkannt wurde.[173]) Diese Einnahme bezog Händel zeitlebens. Als der Hofhalt der Prinzessinnen im Mai 1719 eingerichtet wurde, geschah des Tanzmeisters, aber nicht des Musiklehrers Erwähnung[174]): folglich kann die musikalische Erziehung der Prinzessinnen frühestens im Jahre 1720 an Händel übertragen sein.

Der vorige König hatte ihn bald nach seiner Naturalisation zum Hofcomponisten ernannt. Es war nur ein Titel, kein Amt, und vorher an niemand verliehen. In dem Staatskalender für 1727 steht „Componist für die königl. Capelle, Hr. Georg Händel".[175]) Diese Bezeichnung ist nicht ganz genau, denn der Componist der Capelle, d. i. der königlichen Kirchenmusiker, war Dr. Croft. Der König hatte nämlich zwei Musikbanden: die von Karl II. nach französischem Muster errichtete Hofmusik oder die königl. Privatbande, wie sie noch jetzt heißt, und das alte Institut der Kirchensänger oder die königl. Capelle. Nun starb der König; und als vor der Krönung auch noch der gute alte Dr. Croft, das Haupt der Kirchencapelle, das Zeitliche segnete, kam von seinen Aemtern, die zusammen £ 522 eintrugen, an

---

time; nor, indeed, though it has been often attempted, was it ever introduced into any band in England, till now, by the ingenuity and perseverance of Mr. *Ashly*, of the Guards. Burney, Commemoration p. 7.

172) »Minuets for his Majesty King George II.'s Birthday 1727, as they were performed at the Ball at Court. Composed by Mr Handell. To which is added, variety of Minuets, Rigadoons and French Dances, performed at Court and publick Entertainments. Pr. 6 d.« London Journal v. 14. Oct. '27.

173) »Dancing-Master, *Mr. Anthony L'abbé £ 240*
Musick-Master, *Mr. George Frederic Handell £ 200.*«
Chamberlayne, the present State, Ao. 1728, p. 267.

174) The Political State of Great Britain 1719, vol. 17 p. 512.

175) »Composer of Musick for the Chapel Royal, *Mr. George Handel.*« Chamberlayne, the present State, Ao. 1727, p. 59.

Bernhard Gates das eines Erziehers und Verpflegers der Chorknaben mit £ 320, und an Moriz Greene das des Componiſten der Kirchencapelle, des Clavier- und Orgelſtimmers und des Organiſten am Weſtminſter, zuſammen mit £ 202 Gehalt.[176]) Greene wurde ſchon vor der Krönung in ſeine neuen Aemter eingeführt.[177]) Händel's Rubrik, anſtatt ſie zu ſtreichen oder zu berichtigen, ließ man noch mehrere Jahre wörtlich ſo im Kalender ſtehen, aber ohne ſeinen Namen. Er kümmerte ſich gewiß ebenſo wenig darum, als der Hof; und endlich gelang es Herrn Greene, der inzwiſchen Doktor der Muſik geworden war, mit ſeiner Vorſtellung durchzudringen, daß dieſer Titel ihm zukomme.[178]) Auf den Wortlaut geſehen, hatte er wirklich Recht; aber wir lachen doch darüber, daß der arme Mann ſich Jahre lang abmühte, um im Staatskalender zweimal daſſelbe gedruckt zu ſehen. Als John Eccles, der Director der Hofmuſik, 1735 mit Tode abging, ſetzte Greene ſich mit weiteren £ 200 auch an deſſen Stelle.

Der Weg zu den Aemtern engliſcher Kirchen- und Hofmuſiker ſtand Händel offen, ſeit er briſiſcher Unterthan geworden war; aber es verſteht ſich von ſelbſt, daß er ihn nicht betrat. Die Furcht der kleinen engliſchen Muſiker, er werde ihnen ſchließlich auch noch das Brod nehmen, war grundlos genug, und doch haßten ſie ihn hauptſächlich wegen dieſer Befürchtung. Die Leitung der Oper war für den Augenblick freilich einträglicher; weil Händel aber beſtändig die Hofconcerte leitete, bei allen beſonderen Gelegenheiten die Orgel ſpielte, die Muſik componirte und aufführte, ſo konnte ihm niemand

176) Chamberlayne, the present State, Ao. 1728, p. 253 - 54. Aus Nachläſſigkeit ſteht hier an einer Stelle noch Dr. Croft, ſtatt Gates. Der Componiſt hatte £ 73, der Organiſt desgleichen; für den Stimmer iſt nichts angegeben, nach Chamberlayne's Kalender von 1710 p. 552 hat man aber £ 56 dafür zu rechnen. Jeder Sänger bekam ebenfalls nur £ 73.

177) »We hear that Mr. Gates is made Master of the children of the Chapel Royal, Mr. Robinson Organist, Mr. Schroeder [Schröder] Instrument Keeper, and Mr. Green Professor and Composer of Musick to the said Chapel, in the room of Dr. Croft, deceased.« British Journal v. 2. Sept. '27.

»Last week Mr. Maurice Green, Organist of St. Paul's Cathedral, was sworn in Organist and Composer to his Majesty.« Ebenda v. 16. Sept. '27.

178) »Composer of the Musick for the Chapel-Royal, Mr. Green.« Chamberlayne, the present State, Ao. 1735, p. 61.

das volle Recht zu solchen Aemtern absprechen. Daß er sie sich dennoch nicht verschaffte, zeigt aufs neue nicht nur seine Abneigung gegen bindende Fesseln, sondern auch sein Zartgefühl, Verhältnissen und Personen, namentlich musikalischen, und ganz gleich ob freundlichen oder feindlichen, zu seinem Privatnutzen keine Gewalt anzuthun. Wo es die Kunst galt, konnte er allerdings die Rücksichtslosigkeit selber sein. Es ist namentlich dieser Zug künstlerisch großer und menschlich edler, selbstsuchtloser Gesinnung gewesen, welcher ihm die Achtung des besseren Theiles seiner Zeitgenossen schon damals erwarb, als über seine Kunstwerke noch viel Streit und Geschrei war; wie Händel denn auch niemals beschuldigt worden ist, er suche sich auf Kosten englischer Künstler zu bereichern, was doch die italienischen Sänger, Tonsetzer und Dichter alle Tage hören mußten.

Neunter Jahrlauf: vom 30. Sept. '27 bis zum 1. Juni '28.

Händel bekam jetzt die Zügel der Oper zum zweiten Male allein in die Hand, freilich zu spät; denn durch die Streitigkeiten der Sänger waren die Wege für immer verfahren. Cuzzoni und Faustina wurden zwar wieder soweit versöhnt, daß sie neben einander singen wollten, aber die Theilnahme des Publikums erkaltete, und die regelmäßige Jahres-subscription kam in dieser letzten Saison nicht wieder zu Stande.

Ricardo I. 1727.

Zufolge einer Bemerkung am Ende der Originalhandschrift entstand die Oper im verflossenen Frühling: »Fine dell Opera | G. F. H. May 16. 1727.« Es geht daraus ziemlich sicher hervor, daß sie schon damals aufgeführt werden sollte, aber wegen der ausbrechenden Streitigkeiten liegen blieb. Der nationale Gegenstand, die Kreuz- und Brautfahrt von Richard Löwenherz, war den Directoren jetzt besonders erwünscht. Paolo Rolli, der dieses Drama „fast ganz" gedichtet hatte, wie das Textbuch versichert,[179]) brachte die Dedication an den neuen König in ein Sonett, und trug den Titel eines königl. großbritannischen Hofpoeten davon.

179) »Il drama è quasi tutto del Sig. Paolo Rolli.
Le nuove Scene sono del Sig. Giuseppe Crupy.«

Auf eine der schönsten und feurigsten Händel'schen Ouvertüren, die, ähnlich der zu Admet, nur aus zwei Sätzen besteht, folgt eine Eingangsscene, welche ebenfalls an den Anfang des Admet erinnert: ein längerer Instrumentalsatz zum Meersturm, begleitetes Recitativ und Arie. Daß Händel solche Sätze sehr sorglich und fein auszuarbeiten pflegte, sieht man hier auch noch aus der durchstrichenen Skizze einer früheren Fassung, welche im Original erhalten ist. Sodann leitet die Handlung in bekannte Operngeleise ein, und der Tonsetzer überschüttet uns mit schönen Arien, in denen sich seine Sänger im vollen Staat zeigen konnten. Auch in diesem Werke findet sich manche Gesangwendung, welche bald allgemeine Geltung erlangte und später wohl als von Andern „erfunden" angegeben wurde. Dies erstreckt sich selbst auf die Coloratur; man vergleiche z. B. nur die Arien »Agitato da fiere tempeste« für Senesino, und »Vado per obedirti« für Faustina. Von der letzteren sagt Burney: „Es ist einer der schönsten Bravourgesänge. Man erzählte mir, die brillante Stimme der Faustina habe sich durch die geschäftige Begleitung auf eine herrliche Weise hindurch gearbeitet und das ganze Theater erfüllt. Der Schluß dieser Arie erscheint hier zum ersten Mal, ist aber seitdem in die Mode gekommen; ebenso der Rückgang aus dem Mitteltheil auf das Subject."[180]) Die Stimme schnellt sich hier gleichsam auf den Hauptgedanken zurück, und erreicht dabei den Ton (F), welcher bei Faustina so außerordentlich kraftvoll war:

180) Burney, History IV, 327.

Uebrigens iſt nicht Fauſtina, ſondern Cuzzoni in dieſer Oper die Hauptperſon; Signora Cuzzoni wurde, wie wir wiſſen, ſtets vom Hofe vorgezogen. In den letzten (dritten) Akt der Oper ſind die ſchönſten Tonſätze und die wirkſamſten Scenen verlegt. Aber uns fehlt der Raum, alle dieſe Schönheiten zu zergliedern.

Cluer druckte die Partitur und Walſh das Arrangement für die Flöte.[181])

Die Braunſchweiger führten das Werk, ſoweit meine Nachrichten reichen, in den Jahren 1729, '34 und '39, die Hamburger am 3. Februar 1729 auf.[182])

Am 17. Februar '28 kam Händel's zweite diesjährige Oper heraus:

Siroe. 1728.

»Fine dell' Opera | G. F. Handel | London. February. 5. 1728« ſteht am Ende des Originals. Den Text dichtete der junge Metaſtaſio für Leonardo Vinci zu der Aufführung in Venedig im Jahre 1726; es war das erſte Werk, welches den Dichter berühmt machte. Nicola Haym wechſelte und änderte einige Scenen und Arien, im übrigen behielt er Metaſtaſio's Text bei; ſeine Zuſchrift an ſämmtliche Directoren und Subſcribenten der Akademie darf man nach damaligem Brauche nicht gerade als einen Beweis anſehen, daß er den wahren Autor verbergen und ſich an deſſen Stelle ſetzen wollte.

---

181) »This day is published ,'. King Richard I. An Opera. Composed by Mr. Handel. Engrav'd, printed and sold at Cluer's printing office in Bow Church Yard. Sold also by Christopher Smith in Mead's-Court, Old Soho; at both which places may be had Mr. Handell's Operas of Julius Cæsar, Tamerlane, Rodelinda, Scipio, Alexander, Admetus, &c. By J. Cluer . . . the next week he will publish the monthly Apollo for January 1728.« Mist's Weekly Journal v. 17. Febr. '28.

»The Opera of Richard I. for the Flute. The Aires with their Symphonies for a single Flute, and the Duet for two Flutes of that celebrated Opera composed by Mr. Handell. J. Walsh.« Craftsman v. 9. März '28.

182) „222. Der mißlungene Brautwechſel, oder Richardus I. König von England. Muſic der Italiäniſchen Arien von dem Herrn Händel, der Teutſchen von dem Herrn Telemann, die Ueberſetzung der Italiäniſchen nebſt der untergemiſchten Teutſchen Poeſie von Hn. C. H. Wend. Aufgeführt d. 3. Febr. 1729.“ Mattheſen, handſchr. Zuſatz zum muſikal. Patrioten.

Händel würde Vinci's Musik sicherlich ebenfalls beibehalten haben, wenn sie ihm so genügt hätte, wie Metastasio's Dichtung. Fast alle namhaften Operncomponisten dieser und der nächstfolgenden Zeit haben sich an demselben Gegenstande versucht. Keiner hat eine so reiche Musik daran entfaltet, als Händel; aber einzelne Gesänge sind später, als Metastasio ein hochgefeierter Dichter war, in engerem Anschlusse an die Worte besser und sorglicher gesetzt. Was uns jetzt auch diese Tonsätze Händel's wieder nahe rückt, ihre musikalische Fülle und der Gedankenreichthum in der Melodie wie in der Begleitung, durch die vollkommenste Kunst ausgedrückt, war einige Jahre nach ihrer Entstehung der Verbreitung derselben am meisten hinderlich. Die „neueste Schule" fand die Musik zu gelehrt, Metastasio selbst wird dieser Ansicht gewesen sein; wie es denn außer Zweifel ist, daß er seinem Empfinden nach in Hasse einen weit besseren musikalischen Dolmetscher fand, als in Händel. Aber die Londoner Akademie betrachtete Händel's Sprache jetzt schon als die ihrige und hörte das Werk neunzehn mal nach einander.

Der Schlußsatz der Ouvertüre, die Gigue „war allbeliebt so lange Tanzweisen dieser Art im Gebrauche blieben. Händel selbst scheint für ihr Verdienst nicht unempfindlich gewesen zu sein, denn er spielte die Gigue einmal in meinem Beisein im Hause seiner Sängerin, Frau Cibber, aus dem Kopfe als ein Stück für das Klavier, mit Geist und wundervoller Feinheit, fast zwanzig Jahre nachdem sie componirt war."[183])

Die Musik der beiden letzten Arien des ersten Aktes war ursprünglich für ein anderes Werk bestimmt. In Händel's Handschrift erscheinen hier, ohne Zusammenhang mit dem vorausgehenden, plötzlich acht Blätter mit ganz andern Worten und Personen. Auf diesem eingeschobenen Bruchstücke bemerkt man die Namen Olibrio, Placidia, Eudoxia, Genserico und einige andere. Händel's Original hat keine Bogenzählung, die drei ersten Bogen des dritten Aktes ausgenommen; das fremdartige Bruchstück ist aber als Bogen 4 und 5 bezeichnet. Eine Vergleichung ergiebt, daß der Text aus Zeno's Oper Flavio Olibrio genommen ist, die 1707 in Venedig aufgeführt

183) Burney, History IV. 330

wurde. Es geht daraus hervor, daß Händel zuerst die Oper Flavio Olibrio componiren wollte und wenigstens schon bis zum sechsten Bogen gekommen war, als er sich für Siroe entschied. Der frühere Text beider Arien ist theilweise oder ganz gestrichen und der neue (von Haym) darüber geschrieben. Noch eine dritte Arie enthält dieses Bruchstück (Son come un arboscello), aus welcher einer der feinsten Gesänge für Faustina (D'ogni amator la fede) geschaffen ist. Hätten die beiden andern Arien nicht zufällig so gut in den neuen Zusammenhang gepaßt und dadurch eine neue Abschrift des Componisten unnöthig gemacht, so würden wir von seiner Bearbeitung des Flavio Olibrio wohl nichts erfahren haben.. Daß die Urschrift der dritten Arie sich dabei befindet, muß uns besonders lieb sein. Sie ist nicht einfach entlehnt, sondern für Faustina bedeutend umgestaltet und ganz neu durchgebildet; sie ist daher nicht nur als Ueberbleibsel eines unbekannten und unvollendeten Werkes, sondern auch als musikalische Variante lehrreich und merkwürdig. Händel's Musik zu Flavio Olibrio wird ganz oder doch zum größten Theil für Siroe verwerthet sein.

Siroe war die letzte Oper, von welcher unter Cluer's Leitung die Partitur gedruckt wurde;[184]) er starb im Sommer dieses Jahres, und nach seinem Tode ließ Händel nur noch ein einziges Werk in seiner Officin herstellen.

Noch eine dritte neue Oper lieferte Händel für die diesjährige Saison.

Tolomeo. 1728.

Vollendet am 19. April, wie am Ende der Originalhandschrift bemerkt ist, »Fine | dell' Opera | G F Handel | April 19. 1728.« Der Text ist von Nicola Haym. In der Zuschrift an den Grafen von Albemarle beklagt er den ungünstigen Zustand, in welchem die Londoner italienische Oper sich damals befand[185]); die Ursache davon war die englische Bettler-Oper, von der wir im folgenden Kapitel hören werden.

184) Angezeigt in Mist's Weekly Journal v. 13. Juli '28, aber sicherlich schon mehrere Monate vorher erschienen.

185) »Fole, che da lei prenda vigore il sostento delle Opere quasi cadenti nell' Inghilterra.«

Ptolomäus wurde vom 30. April an sieben mal gegeben. Händel hatte in den verflossenen zwölf Monaten drei Opern componirt, eingeübt und aufgeführt, außerdem noch die Krönungsmusik gesetzt, ferner den ganzen Winter allein die Akademie geleitet; hierzu kam nun, daß das Publikum plötzlich satt und wetterwendisch wurde und selbst von Orpheus nicht in das Opernhaus zurück zu bringen gewesen wäre; auch lieferte ihm sein Poet außer einigen guten Scenen nur einen armseligen Wirrwarr. Man wird daher den Ptolomäus mit mäßigen Erwartungen zur Hand nehmen und billig voraussetzen, Händel müsse unter so lastenden Verhältnissen Ermattung gefühlt haben. Obwohl nun diese Oper nicht zu seinen Hauptwerken gehört und schon der Anlage nach nicht dazu gehören konnte, wünsche ich doch sehr, sie möchte in Aller Händen sein; denn die Fülle ihres jugendlich frischen Gesanges müßte auf jeden Hörer, der die Umstände erwägt unter welchen sie entstand, den stärksten Eindruck machen. Wo hat Bononcini in der ihm eigenen Weise etwas geschaffen, welches der Arie für Faustina »Voi dolci aurette al cor« gleichkäme, oder Händel eine Siciliane, welche die hier für Cuzzoni gesetzte »Mi volgo ad ogni fronda« überträfe! zu geschweigen der ernsteren Schönheit, die in vielen andern Gesängen durchbricht.

Weil Cluer gestorben war, hatte Walsh im Musikhandel jetzt freie Hand. Er wagte aber zur Zeit, in Anbetracht des gesunkenen Ansehens der italienischen Oper, von Ptolomäus nur ein Bündel Arien zu drucken[186]; später jedoch stoppelte er eine sogenannte Partitur zusammen.[187]

186) »The favourite Songs in the last new Opera call'd Ptolomy, comp. by Mr. Handell. Also: the favourite Songs in the Opera call'd Siroe ..., and the fav. Songs in the Op. c. Admetus ... J. Walsh.« Craftsman v. 11. Sept. '28. — Und: »Ptolomy for a Flute, Ariets with their Symphonies for a single Flute, and the Duet for 2 Flutes of that celebrated Opera comp. by Mr. Handel. price 2 s. J. Walsh.« Craftsman v. 30. Novbr. '28. — Schon früher zeigte er an: »The Opera of Siroe for a Flute ... comp. by Mr. Handell. Also may be had, where these are sold, All Mr. Handel's Operas for a single Flute. J. Walsh.« Craftsman v. 3. Aug. '28.

187) »Ptolomy an Opera ... comp. by Mr. Handel. London, J. Walsh. No 633.« 65 Seiten Fol. Erschien Ende 1737.

Bononcini konnte ſich in ſeine gänzliche Zurückſetzung nicht finden. Er ſuchte ſich endlich durch Kritik an Händel zu reiben und zu rächen, indem er ſeine Anſichten, welche mehr oder weniger die Grundſätze der italieniſchen Geſanglehrer ſeiner Zeit waren, aufſchrieb und als „Anweiſung für Componiſten und Sänger“ italieniſch und engliſch drucken ließ.[188]) Durch verſteckte Anſpielungen wird zu beweiſen geſucht, daß Händel's ſchönſte Geſänge viel zu ſehr mit Inſtrumenten überladen ſeien und eher Sonaten als Arien genannt werden müßten. Es war Lockſpeiſe für die übermüthigen italieniſchen Sänger, welche gegen Händel aufgehetzt werden ſollten. Bononcini vertheilte das Pamphlet gratis von ſeiner Wohnung von Suffolkſtreet aus. In der Antwort, welche ein Händelianer ſofort erſcheinen ließ, wird dies ausdrücklich geſagt, und hinzu gefügt, es ſei von Modena gekommen[189]); alſo wurde es vielleicht von einem Modeneſer ſtyliſirt, dort zuerſt gedruckt und ſodann in London neu aufgelegt.

Die zwölf Opern, welche Händel für die Akademie ſetzte, verbreiteten ſich über ganz Europa. Nicht nur in Deutſchland, auch in Italien und den Niederlanden wurden ſie aufgeführt, und ſelbſt wandernde italieniſche Geſellſchaften hatten ſie auf ihrem Repertoire. Sogar das auf ſeine nationale Oper ſo ſtolze und ſo feſt an Lully's Formen klebende Frankreich öffnete ſich auf einen Augenblick der Gewalt Händel'ſcher Töne zu freudiger Anerkennung.[190]) Die Urtheile

188) Advice to Composers and Performers of Vocal Musick. London, 1727. 4. — Avviso ai Compositori ed ai Cantanti. Londra, 1728. 4. (Br. Muſeum: 557. c. 19.)

189) »Remarks on a Pamphlet lately imported from Modena call'd, Advice to Composers and Performers of Vocal Musick; which is given gratis up one pair of stairs in Suffolkstreet. Price 1 d. J. Roberts.« Monthly Catalogue No. 57 vom Januar '28, p. 7.

190) »Depouillant l'Opera d'une langueur stérile
Scarlatti le premier en releva le style.
Par une route neuve il s'éleve, il surprend,
Et souvent il atteint le sublime et le grand.
Aux bords Napolitains la juste renommée,
Soûtint de *Mancini* la vertu confirmée.
Par les tours déguisés d'un style plus nerveux,
Bononcini de loin les devança tous deux.

des damaligen Frankreich über auswärtige Tonkunſt, die in Paris garnicht oder doch nur ſehr mangelhaft aufgeführt werden konnte, ſind ſelten gerecht und niemals übertrieben. Wie beſchämend iſt es daher für ſpätere muſikaliſche Schriftſteller, die in anmaßlicher Unwiſſenheit über Händel's Opern den Stab gebrochen haben, daß ihnen ein vergeſſener franzöſiſcher Poet ſagen muß, Händel allein ſei würdig, neben, ja in ſeiner vollendeten Handhabung der dramatiſchen wie der kirchlichen Compoſition über Lully geſtellt zu werden! Die Schönheit der Melodie, die Gewalt und das kunſtvoll gelehrte Gewebe der Harmonie, der Glanz und die Breite der Tonbilder, das geiſtvolle ſchöpferiſche Eindringen in die Bedeutung des Gegenſtandes, die ſichere und tiefe Charakteriſtik, gegen welche Scarlatti's Leiſtungen nur wie Verſuche erſcheinen, die Fülle neuer Ideen: das alles

---

Mais pourquoi parcourir Naples, Venise, ou Rome?
L'Angleterre empruntant l'Italique idiome,
N'a-t-elle pas cent fois fait retentir les airs
Du dramatique éclat de ses doctes Concerts?
D'un génie étranger la source inépuisable
Enfante chaque année un oeuvre mémorable,
Qui d'une nation où fleurissent les Arts,
Charme, étonne et ravit l'oreille et les regards.
Dans l'harmonique fond d'une Orgue foudroyante
Handel (*) puise les traits d'une grace sçavante:

(*) Organiste de S. Paul de Londres [!] né en Allemagne, et qui compose avec un grand succès tous les Opera d'Angleterre depuis plus de vingt ans, en langue Italienne.

Flavius, Tamerlan, Othon, Renaud, Cæsar,
Admete, Sirsé, Rodelinde, et Richard,
Eternels monumens dressés à sa mémoire,
Des Opera Romains surpasseront la gloire.
Venise lui peut-elle opposer un rival?«

La Musique, Epitre en vers divisée en quatre Chants. Troisième Edition. Das Angeführte ſteht im dritten Geſange. Das Gedicht bildet einen Theil des Buches: Les Dons des enfans de Latone: la Musique et la Chasse du Cerf, Poemes dédiés au Roy. A Paris, 1734. 8. (p. 59—121.) Eine andere Merkwürdigkeit dieſes Buches iſt der Katalog ſämmtlicher franz. Opern von 1645 bis 1733 (p. 123—46); und eine dritte das Singſpiel »Nouvelle Chasse du Cerf, Divertissement en Musique, composé de plusieurs Airs parodiés sur les Opera d'Angleterre: avec différentes Symphonies étrangères« (p. 297—315), mit elf Arien, darunter neun von Händel, alle zu franzöſiſchen Worten.

konnte und mußte Händel's Gegenwart allerdings ſtärker empfinden, als eine ſpätere Zeit, nachdem die Kunſt durch Händel ſelber zu einer noch höheren Stufe der Vollkommenheit geführt war. Die Stärke und Vollſtimmigkeit dieſer Opern iſt bald darauf von dem Stärkeren, ja von dem denkbar Stärkſten und Vollſtimmigſten übertönt worden, die neuen Ideen hat Händel durch ſpätere von größerem Glanze faſt wieder in den Schatten geſtellt, die Charaktergeſtaltung ſeiner italieniſchen Dramen haben wir beinahe vergeſſen über das wundervolle Geſammtleben, in welchem die oratoriſchen Schöpfungen ruhen, der Zauber der Töne fand endlich einen noch volleren Sinn, eine höhere, der Menſchheit würdigere Bedeutung und dadurch einen näheren Weg zu unſerm Herzen. Aber Schönheit gegen Schönheit, Kunſt gegen Kunſt, Ideal gegen Ideal aufgeſtellt, ſind die Tonſätze dieſer Opern denen der Oratorien ebenbürtig. Selbſt in der Hingabe an das Italieniſche geht der Tonſetzer nur ſoweit, als nöthig war, um in den Kern einer hoch gediehenen Kunſt einzudringen. Statt leerer Nachahmung lieferte er eine freie Schöpfung, verglichen mit welcher alles, was ihn vorbildlich angeregt haben kann, zu kurz kommt, und deren Selbſtändigkeit ſeine Zeitgenoſſen ebenſo ſehr bewunderten, als wir Späteren den feinen italieniſchen Duft, mit welchem ſie erfüllt iſt. Händel konnte ohne Schaden ſeiner Selbſtändigkeit in der Charakteriſtik wirklich ſo weit gehen, daß ſie ſich auf die Sprach- und Kunſtweiſen ganzer Völker erſtreckte. Wie wenig dazu in dieſem Falle eine gänzliche Italiſirung nöthig oder auch nur fähig war, ſehen wir an Haſſe; und wie wenig eine geſchickte und eifrige Nachahmung der beſten Muſter, vorzüglich auch der Händel'ſchen, dahin gelangen konnte, lehrt uns der treffliche Graun. Für Händel wie für Mozart war es von unberechenbarem Werthe, daß ſie ſo völlig in die italieniſche Tonkunſt eingingen; Gluck ſelbſt würde nie ſeinen gelehrteren franzöſiſchen Vormann Rameau überholt haben, wenn er ſeinen Gang nicht durch Italien genommen hätte. Eins aber dürfte die Beſchreibung, und noch mehr die Bekanntmachung dieſer Opern ſicher bewirken, nämlich die Ausreutung des Irrthums, Händel ſei der Mann der Stärke, der Meiſter des chormäßigen Geſammtausdruckes, aber des Weichen und Individuellen, der Schilderung des Seelenlebens der Einzelnen nicht in gleichem Grade mächtig; denn in ſeinen Opern

überflutet uns ein Meer von Wohlklang und Harmonie rein individueller Art, deſſen Unerſchöpflichkeit und ideale Schönheit wir nicht weniger bewundern müſſen, als die Zeitgenoſſen, welche von ſeinem Wellenſchlage zuerſt berührt wurden.

Am 1. Juni wurde Admet gegeben, und dies war die letzte Vorſtellung der Akademie. Der Schluß wurde gezwungen herbeigeführt; denn als Admet am 11. d. M. wiederholt werden ſollte, meldete Fauſtina ſich unwohl.[191]) So erfreute ſich die Akademie bis zum letzten Athemzuge der willigſten Folgſamkeit dieſer edlen Dame. Die Sangvögel wandten ſich nun alle gen Süden, und Beelzebub, ihr Meiſter, kam bald hinterdrein. Fauſtina, von tiefem Haß erfüllt, entſchloſſen niemals nach England zurückzukehren, nahm ihren Weg über Frankreich in Seneſino's Geſellſchaft, ſang bis zum Herbſt '29 in Mailand, ſodann in München, war im folgenden Jahre in ihrer Vaterſtadt Venedig, wo ſie ſich mit Haſſe vermählte, der ſie aber bald darauf allerunterwürfigſt auf ſieben Jahre dem Churfürſten von Sachſen abtrat. Cuzzoni reiſte (nach überſtandenem Wochenbette im Juli) zuerſt auf Wien, wo ſie ſehr gut aufgenommen wurde, aber nach ihrer Meinung nicht Geld genug bekam, ging darauf nach Italien und wollte zur gelegenen Zeit wieder nach England kommen. Dies alles iſt in den damaligen Zeitungen zu leſen. Inzwiſchen lebten die Namen dieſer Sänger auf den britiſchen Inſeln fort in berühmten engliſchen Pferden, wie die der Türken in unſern Hunden; und Signor Nicolini, Boſchi, Seneſino, Signora Duraſtanti, Cuzzoni, Fauſtina tummelten ſich auf den Wettrennen zu Wakefield, Yarum, Derby und anderswo noch jahrelang mehr oder minder ſiegreich im Grünen herum, wie vorhin ihre Originale auf den Brettern.

„Die ganze Species italieniſcher Sänger iſt von einem ſo angebornen phantaſtiſchen Hochmuth und ſolcher Caprice beſeſſen, daß eine vernünftige Leitung derſelben (wenigſtens hier in England) faſt unmöglich iſt. Durch dieſe Gemüthsart geriethen unſere muſikaliſchen Affairen, zu einer Zeit als wir noch nicht durch Schaden klug gemacht

191) »The fine Opera of Admetus, that was to have been performed last Tuesday night, was put off on account of Signora Faustina's being taken ill.« British Journal v. 15. Jun. '28.

waren, in eine Verwirrung, aus welcher kein Ausweg schien. Wer hat seiner Zeit nicht darüber gelacht! Aber noch lächerlicher war, daß diese kostbaren Kanarienvögel zeitweilig die ganze Körperschaft unserer Musikliebhaber ansteckten. Damen verweigerten einander den Besuch, weil sie verschiedenen musikalischen Parteien anhingen. Cäsar und Pompejus brachten die Römer nicht in hitzigere Theilstellungen, als ihre heroischen Landsmänninnen, Faustina und Cuzzoni, unsern musikalischen Staat; hier wie dort wollte keiner dem andern weichen. Und da Geistesgröße nun einmal eine unvermeidliche italienische Sängertugend ist, wird es niemals gerathen sein, zwei Hauptsänger desselben Geschlechtes in einer und derselben Oper gleichzeitig zu verwenden, nein, und wenn England die Summen, welche schon dafür weggeworfen sind, auch noch verdoppeln wollte. So fiel denn diese mächtige Oper durch die Uebervorzüglichkeit ihrer Sänger; denn im Ganzen wurde sie so schlecht geleitet, als ob die Malice selber das Ruder geführt hätte.“ [192])

Wir beschließen nun die Geschichte dieses Institutes mit einem Einblicke in die Verwaltung von der Zeit an, wo dasselbe sich in einem viel verheißenden Wohlstande befand.

Die Gewinnvertheilung von 7 Procent im Jahre 1723 (S. 86) scheint das Signal zu einer allgemeinen Verschwendung, Ueberstürzung und Betrügerei gewesen zu sein. Dennoch ging es eine Weile glänzend, ein Beweis, daß der Akademie ungeheure Summen zuströmten. In den vier nächstfolgenden Jahrläufen 1723—27 reichten je zwei Zahlungen aus, also 10 Guineen für das Jahr; nur in der letzten Saison wurden vier Zahlungen, zusammen von 15½ Procent ausgeschrieben, die letzte (es war die 21ste) im April '28. Die Subscribenten hatten in den einundzwanzig Ansätzen 99½ Procent eingezahlt und einmal sieben Procent empfangen, folglich für ihre Karte in neun Jahren 92½ Guineen entrichtet. Hierfür standen zu ihrer Verfügung

192) An Apology for the Life of Mr. *Colley Cibber*, Comedian. Written by Himself (London, 1740. 8. zweite Aufl.) p. 343–45.

vom	2. April	bis zum	25. Juni	'20 =	22	Vorstellungen
„	19. Nov. '20	„ „	5. Juli	'21 =	58	„
„	1. „ '21	„ „	16. Juni	'22 =	62	„
„	27. Oct. '22	„ „	15. „	'23 =	64	„
„	27. Nov. '23	„ „	13. „	'24 =	52	„
„	31. Oct. '24	„ „	19. „	'25 =	68	„
„	30. Nov. '25	„ „	11. „	'26 =	54	„
„	7. Januar	„ „	6. „	'27 =	41	„
„	30. Sept. '27	„ „	1. „	'28 =	66	„

zusammen 487 Vorstellungen,

— nämlich von Händel 245, von Bononcini 108, von Arioſti 55, von verſchiedenen andern Componiſten 79, — von denen mithin durchſchnittlich jede mit 4 Shilling (1 Thlr. 10 Sgr.) bezahlt wurde, alſo nicht einmal mit dem Preiſe, welchen die Gallerie im Einzelverkauf koſtete (5 Sh., nur bei ermäßigten Preiſen 2½). Weil man aber bei der Gründung der Akademie ſicher darauf gerechnet hatte, die Zeichnung von hundert Guineen werde wenigſtens vierzehn Jahre vorhalten, und weil die einmalige Dividende ſogar die übertriebenſten Hoffnungen auf baaren Gewinn hervorrief, ſchrie man jetzt über unerhörte Belaſtung. Dieſes Geſchrei war ungegründet.

Die Belaſtung war für die Mehrzahl allerdings eine große, aber nicht durch die Oper verurſacht, ſondern durch die Nebengewichte, welche daran hingen — die verſchwenderiſche Freigebigkeit an die erſten Sänger, die Subſcriptionsgeſuche der italieniſchen Componiſten, die Masken aden und die Unterſchleiſe der Kaſſenverwalter und Thürſteher. So ſehr man einſt dieſen Unfug in's Leben gerufen hatte, ſo unſinnig verdammte man jetzt, überſättigt und zum Theil ruinirt, das Gute mit dem Schlechten. Wie es mit der Kaſſenverwaltung der Oper ausſah, lehrt uns eine Satire, welche anfangs '27 im „Kraftsmann", einem berühmten Oppoſitionsblatte, erſchien. Der Verfaſſer ſagt, er kenne einen Schatzmeiſter, einen Mann von unzweifelhafter Redlichkeit, uneigennützig, voller Weisheit und Würde, alles in allem genommen, einen Schatzmeiſter mit reinen und leeren Händen. „Ich bin überzeugt, die meiſten meiner Leſer werden ſchon wiſſen, daß ich hier niemand anders im Sinne haben kann, als

den würdigen und excellenten Herrn Kiplin [John Kipling], Schatzmeiſter der hochehrenwerthen Körperſchaft genannt die königliche Akademie der Muſik."[193]) Kipling iſt hier nur der Sack, auf welchen geklopft wird, um den Eſel Walpole, den „uneigennützigen" Schatzmeiſter des Reichs, zu treffen.

In dieſem Bericht über die Schickſale und Leiſtungen der königlichen Opernakademie, den wir für vollſtändig ausgeben dürfen, ſoweit es nach den zu erlangenden Quellen möglich und für Händel wie für die Kunſtgeſchichte von Bedeutung iſt, blieb manches unerwähnt, was doch, von Mainwaring an bis auf den heutigen Tag, in vielen Büchern ſteht. Aber das alles gehört in das Reich der Fabel, und iſt lediglich aus einer Verwechslung verſchiedener Zeiten und Perſonen entſtanden; wir nehmen uns daher keine zu große Freiheit, wenn wir es mit Stillſchweigen übergehen.

Nur Eins fehlt noch, nämlich die Erzählung der Urſachen, welche ſchließlich den Niederfall der Akademie bewirkten. Dieſes haben wir uns aber ſeiner weitgreifenden Bedeutung wegen für ein beſonderes Kapitel aufgeſpart.

193) Craftsman No. 24 v. 27. Febr. '27. Geſammtausgabe (London 1731. 8. 7 Bände) I, 141—44. — Das Wort craftsman iſt in dieſem Falle ſchlechterdings unüberſetzbar, wenn man ſich nicht entſchließt auf das deutſche Grundwort Kraft zurückzugehen und dieſem eine etwas erweiterte, oder vielmehr eine innerlichere Bedeutung zu geben. Kraft iſt im engliſchen Sinne nicht nur Stärke, ſondern bethätigte Weſenheit, Quinteſſenz, Kern des Organismus; im weitern Sinne Kunſt, Handwerk, Geſchicklichkeit, Liſt, Verſchlagenheit, Zauberei (witchcraft) u. ſ. w. In Geſchichtswerken (z. B. in der Ueberſetzung von Mahon's Geſchichte Englands) iſt der Titel dieſer Zeitung durch „Handwerker" wiedergegeben. Wie verkehrt das iſt, weiß jeder, der den Kraftsmann kennt; auch eine Umſchreibung wie Bürgersmann würde hier nicht zureichen. Der pſeudonyme Herausgeber (Caleb d'Anvers) ſagt, er wolle einer verderblich wirkenden Kraft in allen Ständen nachſpüren, und namentlich die state-craft, d. i. das ganze Getriebe einer ſchlechten Staatsverwaltung, bloßlegen. Die Bedeutung dieſer geiſtvoll geſchriebenen und tief aufregenden Zeitſchrift ſcheint jetzt nicht mehr verſtanden zu werden. Sie iſt freilich ſo verbiſſen, ſo einſeitig politiſch, in ihrer Oppoſition ſo rückſichtslos ungerecht gegen alles was das Wohlwollen des Hofes genoß, und benimmt ſich ſo übermüthig gegen wahre Kunſt, daß eine gewiſſe Ueberwindung und ein weites Eingehen auf die Zeit dazu gehört, um ſie mit Nutzen und Vergnügen leſen zu können. Der Hauptleiter war Pulteney, Walpole's mächtigſter Gegner im Unterhauſe. Die erſte Nummer erſchien am 5. December 1726.

2.

Englische Bettler-Opern und Balladen-Singspiele.

1728.

Die Verderbniß der Gesellschaft, sagt der Kraftsmann, ist nach und nach von oben nach unten gedrungen; was jetzt in zahllosen kleinen Flüssen und Bächen durch das Land fließt, alle Ordnungen und Stände verpestend, geht namentlich auf die große Quelle einer schlechten Staatsverwaltung zurück. Henry Carey klagt im Vorworte zu seinen Gedichten (1729): „Die Poeten werden heutzutage der größten Verachtung werth gehalten; der bloße Name schon ist hinreichend, tausend andere gute Eigenschaften zu verdunkeln und eine Person, die sonst achtungswerth sein müßte, zum Spott der Gesellschaft zu machen; ja, so weit ist es gekommen, daß ein Mann, sei er sonst auch noch so besonnen, geschickt und fleißig in seinem Geschäft, wesentlich an seinem Charakter verliert, sobald man Ursache hat ihn für einen Poeten zu halten.“ Er sucht sich daher sicher zu stellen durch die Betheurung, das Dichten sei nur sein Vergnügen und nicht etwa seine Profession. Dies sagt derselbe Carey, der God save the king und das schönste Gedicht auf Händel hervorgebracht hat!

Im Jahre 1723 wurde der Herzog von Chandos, „der Prinz britischer Patrioten und Dichter“, aufgefordert, Milton in der Westminsterabtei ein Denkmal zu errichten.[1]) Bei dem Hofe fanden derartige Bestrebungen wenig Unterstützung. Die ganze Zeit war überhaupt nicht für das Nationale. Musik und Mathematik blühten, eine

1) British Journal v. 30. März '23.

Kunſt alſo und eine Wiſſenſchaft ſo durchaus univerſaler Natur, daß ſie ſich ſelbſt eine allgemein gültige und allgemein verſtändliche Zeichenſprache zu ſchaffen gewußt haben. Man darf nun einen Hof nicht ſtumpfſinnig nennen, der die Hauptvertreter des wahrhaft Unſterblichen, was die Zeit hervorbrachte, an ſich zog. Neben Händel ging auch Newton bei Hofe aus und ein, und fand an der Kronprinceſſin Caroline eine gelehrige Schülerin, die oft ſagte, ſie ſchätze ſich glücklich, eine Zeitgenoſſin dieſes großen Mannes zu ſein. Auch darin können wir einen richtigen Takt wahrnehmen, daß der Hof den großen Philologen Bentley beſtändig ſchützte gegen alles Gekläff neidiſcher Collegen und unreifer Studenten, die ſeiner ſtrengen Zucht entlaufen waren. Aber um die Dichter kümmerte man ſich verhältnißmäßig wenig, und wählte vorkommenden Falls nicht die beſten, ſondern die bequemſten. Der Adel machte es durchſchnittlich ebenſo.

Die dreißig Jahre vor 1720 darf man als die Zeit anſehen, wo der engliſche Adel es ſich zur Ehre anrechnete, Schützer und Pfleger der Künſte zu ſein. Die erſten Staatsmänner, Somers, Halifax, Bolingbroke u. A., waren Schöngeiſter und zum Theil künſtleriſch hochbegabt. Nur in einer ſolchen Zeit konnte ein Addiſon Miniſter werden. Der Herzog von Chandos hatte um 1720 in Wahrheit alle erſten Künſtler um ſich verſammelt, und was ſie auf ſeine Anregung ſchufen, hat einen großen Theil ihrer ſonſtigen Werke überdauert.

Die Opernakademie beweiſt ſich auch dadurch als ein hervorragendes Zeichen der Zeit, daß ſich ſeit ihrer Gründung dieſe Stellung des Adels zu den Künſtlern ſo bedeutend änderte. Die Kunſt that den erſten Schritt in die Oeffentlichkeit; die Hausconcerte wurden der Oper gegenüber bedeutungsloſer, wenn auch zahlreicher, als früher. Bedürfniß und Neigung, gegen die Dichter Gaſtfreundſchaft zu üben, ſchwanden mehr und mehr. Das Erbetteln der Erlaubniß zu Widmungen dichteriſcher oder literariſcher Erzeugniſſe wurde nachgerade läſtig. Man bildete daher eine Kaſſe, in welche die betreffenden Lords ein Gewiſſes zahlten, um die Schriftſteller daraus befriedigen und ſich auf dieſe Weiſe vor perſönlichen Behelligungen ſichern zu können. Was iſt wohl mehr geeignet, uns ihre Schätzung der geſammten ſchriftſtelleriſchen Leiſtungen erkennen zu laſſen, als eben dieſe Einrichtung! Die Dichter fühlten ſich wie an die freie Luft geſetzt

und verſtummten auf mehrere Jahre faſt ganz, gingen dann aber in andere Gebiete ein und erzeugten Satiren und Schmähſchriften; die an Geiſt und Heftigkeit von einer ſpäteren Zeit noch nicht überboten ſind. An eine wirkliche Oeffentlichkeit konnten ſie ſich nicht ſo wie die Muſiker gewöhnen, nicht nur weil die Zeitrichtung ihnen ungünſtig war, ſondern auch weil die Art ihrer Kunſt ſie faſt ausſchließlich an eine gewählte Zuhörerſchaft wies. Eben die beſten Dichter litten am meiſten; denn wo ſollten ſie mit ihrer ſtillen Muſe hin, wenn ſelbſt der Adel ihnen die Wohnung kündigte? Wer ſollte ſich noch der feinſinnigen, in das Gewand eines rhythmiſch vollendeten und ſprachlich höchſt wohllautenden Verſes gekleideten, mit dem Schmucke der Gelehrſamkeit reich behangenen Gedanken erfreuen, wenn ſelbſt die bisherigen Mäcene, angezogen durch die ſtärkere Gewalt des muſikaliſchen Wohllautes, den Dichtern untreu wurden? Wir ſehen heute zwar ganz deutlich ein, daß eine Dichtung, welche, mit Darangabe der reinen Lyrik und Dramatik, ſich auf eine gewiſſe Gattung des Epiſchen ſowie auf das Didaktiſche und Idylliſche zurückzog, und dieſes durch alle Mittel des Rhythmus, durch das wohlklingendſte Wortgefüge dem Ohre eingänglich zu machen ſuchte, ſehr bald von einer Kunſt überholt werden mußte, in welcher der Klang ſelbſt zur Kunſt erhoben iſt; aber zu dieſer Anſicht und der darin liegenden höheren Beruhigung konnten Pope und ſeine Genoſſen ſich natürlich nicht erheben. Aeußerlich am beſten befanden ſich die, welche ihr Talent rechtzeitig einer Partei verkauften. Für den, der Walpole's Gnade erlangen wollte, gab es nur dieſen einen Weg. Der Miniſter war nicht unempfindlich gegen die unverſchämteſten und armſeligſten Lobreden auf ſeine Weisheit, aber völlig ſtumpf gegen wahres geiſtiges Verdienſt, ſofern es ſich als reine Dichtung oder ſelbſtändige Wiſſenſchaft ausſprach. Er liebte die Schauſtellung, die Tafelfreuden, ſchleppte Gemälde zuſammen, führte auf ſeinem Landſitze Prachtbauten auf, gab lärmende Feſte, und war innerlich ein roher Menſch; in ſeinen lebhaften munteren Geſprächen, bemerkt ein Zeitgenoſſe, ging er beſtändig von der Politik zu Unanſtändigkeiten und von Unanſtändigkeiten wieder zur Politik über. Der Kraftsmann ſetzte wiederholt auseinander, wie unſterblich ruhmvoll Walpole die Wiſſenſchaften und die Muſen unterſtütze.

Zum Glück mischte sich in das Treiben der großen Gesellschaft so viel Lächerliches, daß die Zurückgesetzten ihrer Stimmung durch Spott und Satiren Luft machen konnten. Das Ueberspringen vom Geistigen zum Sinnlichen, die Castratenbegeisterung, die Geldjagd, Walpole's absolutes Regiment in einem freien Lande, die weibischen Kleider und Manieren der Männer, das Vordrängen der Damen bei Lotterien und Auctionen, der Geschmack für das Fratzenhafte, Fremdländische, Wilde und Kindische, und tausend ähnliche Dinge, wurden zunächst aufgefangen von einem Dekan, welcher wußte daß er niemals Bischof werden sollte, von Jonathan Swift in Dublin. Im October 1726, kurz vor dem Kraftsmann, und noch unter der Regierung Georg's des Ersten, erschienen seine „Reisen Gulliver's zu verschiedenen fremden Völkern." Menschliche Größe war in seinen Augen auf den zwölften Theil zusammen gesunken. So entstand zunächst die Reise nach Liliput, wo die Menschen vier bis sechs Zoll hoch waren, und doch genau so lebten wie in London und Paris. Die folgenden drei Reisen, zu den 60—90 Fuß großen Riesen, zu dem phantastischen Volke dessen Herrscher auf einer fliegenden Insel residirte, und endlich zu den vernunftbegabten und tugendhaften Pferden deren wildeste und häßlichste Thiere die Menschen waren, darf man als Nachahmungen des ersten Buches ansehen, obwohl alle zusammen erst sein volles Glaubensbekenntniß darlegen. Es ist das wunderlichste Erzeugniß zweier anscheinend widerstrebenden Kräfte, des Spleens und der scharfsichtigsten Beobachtungsgabe. An Uebertreibungen und gänzlicher Verkennung der edelsten Regungen der Zeit fehlt es nicht. In dem Luftreiche Laputa sind die Menschen fast ausschließlich der Musik und mathematischen Grübeleien ergeben; sie hören die Musik der Sphären, aber — „Einbildungskraft, geistvolle Phantasie und schöpferische Erfindung sind ihnen so unbekannte Ideen, daß sie in ihrer Sprache nicht einmal Ausdrücke dafür besitzen." Das wurde in einer Zeit geschrieben, wo der greise Newton das mathematische und Händel das musikalische Reich beherrschte, zwei Männer, deren größte That die geistige Durchdringung und innere Neugestaltung ihres Gebietes war! Denn was Bessel so richtig von Newton sagt, er habe die Kraft der schon vor ihm entdeckten Gesetze gefunden und dadurch erst das Himmelsge-

bäude in seiner Ganzheit unserm Geiste faßbar gemacht[2]), gilt auf verschiedenen Gebieten von beiden; auch Händel war in seiner Kunst nicht wesentlich Gesetzgeber, sondern des Gesetzes Erklärer und Erfüller, da er zeigte, wie sich die bereits gefundenen und einander scheinbar widersprechenden Gesetze in einer einigen großen Schöpfung zu dem herrlichsten Ganzen zusammen schlossen. In beiden ragt das Geistige über das Künstlerische und Wissenschaftliche hoch hinaus und durchdringt alles, was sie berühren. Ihre Persönlichkeiten bilden bezeichnende Gegensätze. Während Händel alle Kraft und allen muthigen Drang besaß, um seiner Kunst hier unten in der tellurischen Sphäre, im Menschengewühl, im aufregenden Reiche des Klanges Bahn zu brechen, lauschte „das britische Orakel der Natur" den Geheimnissen des feierlich stillen Lichtreiches, und in Newton's wahrhaft himmlischem Gemüthe schien sich die Milde einer sternhellen Sommernacht zu spiegeln. Swift's größter Fehler, seine Engherzigkeit, offenbart sich wohl nirgends stärker, als in seinem Verhalten diesen Männern gegenüber. Die Erzählung seiner Reisen ist überaus köstlich, die Frucht derselben trostlos und entschieden menschenfeindlich. Aber so schnell erstarkte, so gründlich gesundete das bessere englische Leben, daß man schon nach dreißig Jahren den Gulliver mit all seinem Menschenhaß und seiner Verehrung für vernünftige Thiere als ein Kinderbuch ansehen konnte, zu derselben Zeit also, wo das tief versunkene Frankreich anfing, die Menschen mit Begeisterung in eine vernunftgemäße Thierheit zurück zu leiten.

Noch eine große Idee ist in der Reise nach Liliput verhüllt, und diese ist so ganz aus dem innersten Leben der Zeit gegriffen. Gulliver steht den kleinen Menschen als ein gewaltiger Mannberg (man-mountain) gegenüber, muß aber, um seine Existenz nicht zu gefährden, sich so ziemlich in allem nach dem Leben der fünf-Zoll-Menschen bequemen. Wie sehr hierdurch die Erzählung den Charakter der Zeit abspiegelt, wird jeder wahrnehmen, der offnen Auges in diese Zeit blickt; Swift hat aber gewiß nicht daran gedacht, daß der eigentliche

2) „Newton erhob sich zur Erklärung des Weltsystems, weil es ihm glückte die Kraft zu finden, von deren Wirkung die Kepler'schen Gesetze die nothwendige Folge sind." Bessel in Schumacher's astronom. Jahrbuch für 1843, S. 32.

Mannberg ſeiner Tage in einer Kunſt erſtehen ſollte, welche er geiſtlos und höherer Kultur unwürdig nannte.

Der Gulliver wäre damals wohl die letzte Satire im großen Styl geblieben, wie er die erſte war, wenn der neue König die Hoffnungen der Tories erfüllt hätte. Weil er ſich dieſen als Kronprinz zugeneigt hatte, hielt man Walpole's Fall für unvermeidlich, und machte jetzt in der Polemik einen ſorgfältigen Unterſchied zwiſchen dem Hofe und den Miniſtern. So zog der Kraftsmann, anknüpfend an das neueſte Erzeugniß der italieniſchen Komödianten [3]), den Miniſter und ſeinen Bruder Horaz in einer bittern Farce durch [4]), ohne vom Hofe anders als in ehrfurchtsvollen Lobſprüchen zu reden. Aber dem Könige gefiel das voreilige Gerichthalten wohl nicht beſonders, auch bezweifelte er nicht mit Unrecht die praktiſche Tüchtigkeit der Tories, und die Furcht vor ihrer Verbindung mit den Jakobiten war auch noch nicht ganz verſchwunden. Die Literaturhelden unter ihnen, Swift, Pope und Gay, verſahen es gleich anfangs dadurch, daß ſie ihre Lob- und Schmeichelreden an des Königs Geliebte Madame Howard (ſpäter Gräfin Suffolk) richteten, die keinen Einfluß hatte, ſtatt an die Königin, welche im Grunde alles beſtimmte. Walpole hatte das längſt heraus gefühlt, und ſaß in kurzer Zeit feſter denn je zuvor. Dem guten John Gay aber, der, wie Swift ſagt, vierzehn Jahre am Hofe geweſen war, dort hundert Verſprechungen und fünfhundert Freunde erlangt hatte und nun zunächſt verſorgt werden mußte, wurde ein kleines Amt angeboten, welches er beleidigt zurückwies.

Die Reihe war nun an Gay. Die getäuſchte Erwartung, die Scham über ſein Lungern bei Hofe, die vielen Mißbräuche und Ungerechtigkeiten hoben ihn endlich über ſeine natürliche Schüchternheit hinweg, und bald trat er bis an die Zähne gewappnet in Swift's Fußſtapfen. Er wählte eine Geſchichte, welche mit beiden Füßen in der Wirklichkeit ſtand. Er vereinigte Oper, Farce und Balladenge-

3) »*Harlequin* Captain of Banditto's, Thief, Spy, Head Serjeant, Judge, and Hangman. A Comedy. As it is acted at the King's Theatre in the Hay-Market by the Company of Italian Comedians. London: 1727. pr. 6 d.«

4) »The mock-Minister, or Harlequin a Statesman.« Craftsman v. 2. Dec. '27. (II, 219–23.)

sang, und nannte das Product die Oper des Bettlers, Beggar's Opera. Die Stoffe seiner Arzenei lassen sich noch einzeln nachweisen.

Eine unmittelbare Folge des Südseeschwindels war die unglaubliche Vermehrung der Straßenräuber. Der Herzog von Chandos wurde wiederholt überfallen. Ein Jonathan Wild oder Wylde zeichnete sich aus durch Aufspürung der Diebe und durch Einbringung gestohlener Sachen. Er wurde Unteraufseher von Newgate, dem großen Gefängnisse in London. In den Zeitungen dieser Jahre habe ich ihn oft den „berühmten Diebsfänger" nennen hören. Man war froh und ruhig, daß Walpole die Bankrotte ordnete und Wild die Diebe verscheuchte. Aber man wußte nicht, daß Jonathan Wild der Meister einer mit erstaunlichem Geschick organisirten Bande war, daß alle erheblichen Raubzüge auf seinen Befehl unternommen wurden, und daß er nur diejenigen seiner Kreaturen an den Galgen brachte, welche ihm durch Ungeschick nutzlos oder durch Widerspenstigkeit gefährlich waren. Er gewann bei jeder Hinrichtung dann auch noch die £ 40, welche nach englischem Gesetze dem Einbringer eines Hauptverbrechers zukommen. Zuletzt ließ er seinen besten Mann aufgreifen, Blake oder Blueskin, einen trotzigen Gesellen. Als der Prozeß eine ernste Wendung nahm, bat Blake seinen Meister, ein gutes Wort für ihn einzulegen, wie er es schon oft mit Erfolg gethan hatte. Wild antwortete, er sei nicht zu retten, und stand nun selbst als Zeuge gegen ihn auf. In höchster Wuth sprang Blake auf ihn zu und versetzte ihm vor allen Richtern mit seinem Federmesser eine tiefe Wunde am Halse, lebhaft bedauernd, daß ihm nicht die Genugthuung zu Theil geworden, vor seiner Hinrichtung diesen leibhaftigen Teufel aus der Welt gebracht zu sehen.[5]) Endlich fielen den Richtern die Schuppen von den Augen. Wild wurde festgehalten und am 24. Mai '25 gehängt.

Wie nun Ereignisse dieser Art in Balladen und Traktaten am gierigsten von dem Pöbel verschlungen werden, so giebt Gay auch

5) Nach dem ersten Gerücht war Wild wirklich tödtlich getroffen. Daraufhin machte Swift die Ballade »Ye gallants of Newgate, whose fingers are nice in diving in pockets«, besingend „wie Wild's Kehle mit Blueskin's Federmesser von einem Ohre bis zum andern durchschnitten wurde."

einen Bettlerpoeten als Verfaſſer ſeiner Oper an, und eröffnet das Stück mit einem Dialog zwiſchen ihm und dem erſten Schauſpieler oder Schauſpieldirector.

Bettler. Wenn Armuth ein Recht zur Poeſie giebt, ſo kann mir gewiß niemand dieſes Recht ſtreitig machen. Ich gehöre zu der Geſellſchaft der Bettler, und ich ſtehe meinen Mann bei ihren wöchentlichen Feſtlichkeiten in der Schenke zu Sankt Giles. Ich beziehe ein beſcheidenes Jahreseinkommen für meine Rundgeſänge, und bin dort zu Tiſche willkommen ſo oft es mir gefällt: was mehr iſt, als die meiſten Poeten von ſich ſagen können.

Schauſpieldirector. Da wir von den Muſen leben, iſt es bloße Dankbarkeit von uns, wenn wir poetiſches Verdienſt ermuntern wo wir es auch finden. Die Muſen, abweichend von allen andern Damen, machen keine Rangunterſchiede nach dem Kleide, und verwechſeln niemals parteiiſch den geſtickten Rock des Reichen mit dem Witze, noch die Beſcheidenheit des Dürftigen mit der Geiſtesarmuth. Sei der Verfaſſer wer er wolle, wir bringen ſein Stück ſo weit es gehen will. Deßhalb, obgleich Sie einer von den Dürftigen ſind, wünſche ich Ihnen doch herzlich allen Erfolg.

Bettler. Dieſes Stück, muß ich bemerken, wurde urſprünglich geſchrieben zur Hochzeitsfeier von Jakob Bänkelſänger und Molly Ballade, zwei höchſt ausgezeichneten Straßenſängern. Alle Dinge, die ſich in Ihren gefeierten Opern finden, habe ich auch in der meinigen: die Schwalbe, die Biene, das Schiff, die Blume und dergleichen. Auch habe ich eine Kerkerſcene, welche für die Damen doch immer ſo reizend pathetiſch zu ſein pflegt. Die Rollen anlangend, habe ich gegen unſere beiden erſten Sängerinnen eine ſo ſchöne Unparteilichkeit beobachtet, daß Widerſetzlichkeit von einer derſelben durchaus nicht zu befürchten ſteht. Ich hoffe, es möge mir verziehen werden, daß ich meine Oper nicht ganz ſo unnatürlich angelegt habe, als die Tagesopern, denn bei mir fehlt das Recitativ; dieſes abgerechnet, muß man mir aber zugeſtehen, daß es eine regelrechte Oper iſt, die weder Vorſpiel noch Nachſpiel hat. Das Stück, muß ich ſagen, iſt früher ſchon häufig unter uns in dem großen Saal zu Sankt Giles vorgeſtellt worden, und ich kann wirklich nicht genug Ihre Güte anerkennen, daß Sie es jetzt auf die Bühne bringen wollen.

Schauspieldirector. Aber ich sehe, es ist Zeit daß wir uns zurückziehen; die Sänger wollen schon beginnen. — Spielt die Ouvertüre!"

Die Verspottung der italienischen Oper war also einer seiner Hauptzwecke. Wild heißt bei ihm Peachum; dieser ist verbrüdert mit Lockit, dem Schließer von Newgate. Zu Peachum und Lockit saßen ihm Walpole und sein Schwager Townsend, die beiden einflußreichsten Minister. Townsend hatte früher ein sehr großes Gewicht; aber nach dem Südseeschwindel, als sein herrschsüchtiger Schwager sich für unentbehrlich hielt, sagte dieser, die Firma solle jetzt nicht mehr Townsend und Walpole, sondern Walpole und Townsend heißen. Die lange genährte Feindschaft machte sich endlich in einer Gesellschaft bei dem Obersten Selwyn durch Rauferei Luft, und nur das Schreien der Damen und das Dazwischentreten der Männer vermochte ein sofortiges Duell zu verhüten. Diesen Auftritt ließ Gay sich nicht entgehen; er steht im zweiten Akt und nimmt einen versöhnlichen Ausgang, da Peachum und Lockit genug wußten, um einander an den Galgen zu bringen.

Gay offenbart darin ein höheres dramatisches Geschick, daß er nicht den Peachum zum Helden seines Stückes erhob, was ein einfacher Satiriker gewiß gethan haben würde, sondern einen offnen bebrzten Räuber wählte, einen veredelten Pinchlin, den er Captain Macheath nennt. Hierdurch gewann er einen wirklichen Bühnenhelden, und erneuerte das Andenken an den edlen, in hundert Liedern besungenen Räuberhauptmann Robin Hood. Macheath heirathet heimlich Peachum's schöne Tochter Polly, die Heldin des Stückes; seine zweitnächste Liebe ist Lucy, Lockit's Tochter, die er sich in Newgate erwirbt, als die Väter ihn gefangen gesetzt haben. Außer diesen hat er noch vier Weiber mit Kindern. Die Erzählung der einzelnen Vergänge wird man uns erlassen. Fast alles, was unter diesem Auswurf der menschlichen Gesellschaft geschehen kann, wird hier als wirklich geschehend auf die Bühne gebracht und ein widerwärtiges, wenn auch in Hogarth's Weise charakteristisches Bild der schmutzigsten Laster entfaltet. Als Macheath, umdrängt von seinem Harem, zum Richtplatze geführt werden soll, treten der Bettler und der Schauspieldirector wieder auf.

Schauspieldirector. Aber, verehrtester Freund, ich hoffe es ist nicht Ihre Absicht, daß Macheath wirklich gehängt werden soll.

Bettler. Ja ganz entschieden. Um das Stück vollkommen zu machen, mußte ich strenge poetische Gerechtigkeit üben. Macheath muß gehängt werden; und das übrige Personal anlangend, werden die Zuschauer nicht anders gedacht haben, als daß es ebenfalls theils gehängt theils in die Kolonien abgeführt wird.

Schauspieldirector. Aber dann, Freund, ist das eine grauselich tiefe Tragödie. Die Katastrophe ist augenscheinlich verfehlt, denn eine Oper muß glücklich enden.

Bettler. Ihre Ausstellung ist sehr richtig, und ist leicht beseitigt. Denn Sie werden zugeben, daß es bei dieser Sorte von Dramen nichts verschlägt wie absurd auch die Dinge aufgetragen werden. Also — Ihr Herren Janhagel und Pöbel dort — rennt und schreit um Begnadigung — führt den Gefangnen im Triumph zu seinen Weibern zurück — — —

Schauspieldirector. Und genau so müssen wir's machen, um dem Geschmacke der Weltstadt Genüge zu thun.

Bettler. Durch das ganze Stück wird man bemerken eine solche Gleichartigkeit in den Sitten der Hohen und Niedern, daß es schwer zu entscheiden ist, ob (in den Modelastern) Herr Hochgeboren den Herrn Straßenräuber nachahmt, oder Herr Straßenräuber den Herrn Hochgeboren. — Wäre das Stück so geblieben, wie ich es zuerst angelegt habe, so hätte es eine höchst vortreffliche Nutzanwendung abgeworfen. Es hätte gezeigt, daß die niederen Volksklassen ihre Laster haben in gleichem Grade wie die Reichen: und daß sie dafür bestraft werden."

Das Stück endet nun, gleich einer Oper, mit Begnadigung, Tanz und Chorgesang.

Ein größeres Anrecht auf den Namen Oper erwarben ihm die 69 Gesänge, mit welchen es durchwebt ist. Während in den meisten Scenen allerdings der gesprochene Dialog vorwaltet, gehen einige derselben fast ganz in das musikalisch-lyrische Gebiet über, so z. B. die Schlußscene des ersten Aktes zwischen Macheath und Polly, die in dem Scheideduett an verschiedenen Thüren stehen und wie in der italienischen Oper einander anfingen. Diese 69 Gesänge sind nicht

neu componirt, sondern sämmtlich aus allbekannter Musik gebildet, aus Tänzen, Märschen, Gesellschaftsliedern, namentlich aber aus dem reichen Schatze des englischen und schottischen Volksgesanges: und das ist eine der Hauptursachen, weßhalb das Stück eine so außerordentliche, so allgemeine und dauernde Wirkung hervorgebracht hat. D'Urfey, Leveridge u. a. hatten die Einmischung populärer Gesänge in dramatische Spiele zwar längst wie ein lohnendes Handwerk betrieben und die Nachbildung der ausländischen Farcen, wie wir vorhin sahen, wiederholt mit Glück versucht, auch sich nicht selten zu satirischen Anspielungen erhoben; aber die Vereinigung der Farce, der politischen Satire und der musikalischen Parodie zu einem dramatisch wirksamen, dem Gegenstande nach beliebten und durch volksthümliche Gesänge allgemein eingänglichen Ganzen macht die Bettler-Oper doch zu einer ganz neuen Erscheinung.

Die erste Aufführung fand am 29. Januar '28 statt. Der Autor schrieb am 15. Februar an Swift: „Ich habe meinen Brief verschoben, bis ich Ihnen einen Bericht über meine Bettler-Oper geben konnte. Sie ist mit solchem Erfolge aufgeführt, daß das Haus jeden Abend voll gewesen ist. Heute ist es das funfzehnte Mal, und sie wird wohl noch vierzehn Tage länger vorhalten. Lord Cobham sagt, ich solle eine italienische Uebersetzung dem Englischen gegenüber drucken lassen, damit die Damen es verstehen können. Die ausländische Oper (wie sie jetzt genannt wird) ist in letzter Zeit so dünn gewesen, daß man dieser nunmehr den Titel Bettler-Oper beigelegt hat; und wenn es so fortgeht, ziehe ich mir am Ende noch eine Klage der königl. Akademie der Musik auf den Hals.“[6]) Und am 20. März: „Die Bettler-Oper ist nun 36 mal gegeben, und war den letzten Abend so besucht als den ersten; auch ist noch nicht der geringste Anschein vorhanden, daß der Zulauf abnimmt, obwohl man sich in der Stadt mit dem Gerede herumträgt, die Directoren der königl. Akademie werden ein Gesuch einreichen gegen ihre Aufführung an den ausländischen Operntagen, wie man sich jetzt ausdrückt. Ich habe bei diesem Succeß 7—800 Pfunde gewonnen, und der Theaterdirector

6) Gay an Swift, 15. Febr. '28. In Swift's Briefwechsel.

Rich hat ſchon einen reinen Ueberſchuß von beinahe 4000.'[7]) Heute iſt das Bild von Polly, der Heldin meiner Oper, herausgekommen. Sie war zuvor unbekannt, und iſt jetzt ſo geſeiert, daß ich beſorge, ihr Ruhm wird den der Oper noch überſtrahlen.'[8]) Die Beſorgniß war nicht ganz ungegründet, denn es entſtand ein wahrer Schwindel für die ſchöne Polly (Miß Fenton, oder Beswick wie ihr eigentlicher Name war). Sie wurde mit Lobgedichten, Schmeicheleien und Bewerbungen beſtürmt; ihr Bildniß, ihre Lebensbeſchreibung, ſogar ihre Anekdoten und Privatgeſpräche wurden gedruckt. Der Kraftsmann ſprach in ſeiner Ballade auf Polly die Meinung des augenblicklich tonangebenden Haufens aus: keine von allen Bühnenſchönheiten komme Polly gleich; wie flach erſcheinen Guzzoni und Fauſtina, mit ihr verglichen, und wer möge noch den trillernden Senesino hören! was von Prüden und Feinden über ſie geſchwätzt werde, ſei alles Lüge und ausländiſcher Skandal, von italieniſchen Klubbs und den Parteigängern Händel's erfunden.'[9]) Aber wie wenig hier die Mitwirkung lügneriſcher Erfindung nöthig war, ſah man einige Wochen ſpä-

7) Die erſten 32 Aufführungen ergaben £ 5351. 15., von denen der Dichter für vier Vorſtellungen £ 693. 13. 6. erhielt. Der Aufſatz »Receipts to the Beggar's Opera on its production« in Notes and Queries (London 1849. 4.) I. 178—79 theilt dieſe Berechnung mit »from the original Accountbook of the manager, C. M. Rich.«

8) Gay an Swift, 29. März '28. In Swift's Briefwechſel.

9) »Polly Peachum.

1. Of all the Belles that tread the Stage,
There's non like pretty Polly,
And all the Musick of the age,
Except her voice, is folly.

. . . . . .

2. Compar'd with her, how flat appears
Cuzzoni or Faustina?
And when she sings, I shut my ears
To warbling Senesino.

. . . . . .

6. But these are all invented lies,
And vile outlandish scandal,
Which from Italian Clubs arise,
And partizans of Handel.«

Craftsman v. 12. April '28.

ter. „Der Herzog von Bolton, höre ich, iſt mit Polly davon gelaufen. Er hat ihr jährlich £ 400 ausgeſetzt ſo lange es vergnügt hergeht (during pleasure), und bei etwaiger Verunreinigung £ 200.“[10]) Man bedauerte ihre Verführung durch dieſen „großen Tölpel“, wie Swift ihn nennt, und mußte ſie nach alltäglicher Erfahrung für verloren halten; Henry Carey beſang jetzt die „arme Polly“. Aber ſie hielt ſich klug, und hieß bald darauf Herzogin von Bolton: ein Wechſel, den ſie ſich beim Beginn der Saiſon 1727—28 nicht hatte träumen laſſen, ebenſo wenig als Rich und Gay den Erfolg des ſonderbaren Stückes ſowie die Entſtehung des Wortſpieles, die Bettler-Oper mache Rich gay (fröhlich) und Gay rich (reich).

Gay kam mit ſeinem Poſſe ſo ziemlich vor die rechte, wenigſtens vor die beſte Schmiede. Er hatte die Farce zuerſt den mehr hofmäßigen Schauſpielern, Gibber und ſeinen Genoſſen in Drury-Lane, angeboten und ſich erſt, als dieſe ſie zurückwieſen, an Rich gewandt, der ebenfalls „nicht ohne Bedenken und zögernd“ ſich zu der Aufführung entſchloß. John Rich leitete das neue, von ſeinem Vater erbaute Theater in Lincoln's-Inn-Fields. Den Unwillen der Patrioten über das unkünſtleriſche Treiben der königl. Schauſpieler in Drury-Lane theilend, nahm er in jugendlichem Ehrgeiz einen hartnäckigen Anlauf zu einer Muſterbühne. Die Tragödien ſollten wieder zu ihrem Rechte kommen. Gegen die alten Dramaturgen wollte er die Nationalſchuld abtragen. „Wie ich höre — ſchrieben die Zeitungen im Februar '26 — beabſichtigt Hr. Rich, der Eigenthümer des neuen Schauſpielhauſes, in der Weſtminſter Abtei ein Monument zu errichten zum Andenken des Hrn. Shakeſpear des Dichters (in memory of Mr. Shakespear the Poet).“[11]) Aber der Jugendrauſch war vor den Anforderungen der nackten Wirklichkeit bald verſchwunden. Scharfſichtige Beobachter, wie Pope, hatten zwiſchen ihm und Gibber auch niemals einen erheblichen Unterſchied bemerken können. Für Monumente war Geld erforderlich, und für ſeine Muſtertragödien

10) Gay an Swift, 6. Juli '28. In Swift's Briefwechſel.

11) Daily Journal v. 23. Febr. '26. Wörtlich daſſelbe ſteht im British Journal v. 26. Febr., nur die Ehrend-zeichnung »Mr.« vor Shakeſpeare iſt weggelaſſen.

fand er weder Darsteller noch Zuschauer. Nun sprang er plötzlich zu den Farcen über und war der, welchem auf der Bühne wie im Leben nichts zu toll werden konnte. Er lebte mit seiner Gesellschaft wie der verlorne Sohn oder, um den für seine Zeit so bezeichnenden Ausdruck von Pope zu gebrauchen, wie ein Herzog. Natürlich brachte diese Gesellschaft der Bettler-Oper das herrlichste Verständniß entgegen.

Die Oper verbreitete sich wie ein Lauffeuer und wurde bald in ganz England gespielt. Rich ließ sie, um ihr einen neuen Reiz zu geben, von Liliputanern aufführen, nämlich von lauter Kindern. Der Hofkaplan Dr. Herring, später Erzbischof von Canterbury, hielt eine Predigt gegen das Stück, worauf Swift bei Gelegenheit der Dubliner Aufführung in den stärksten Worten auseinandersetzte, daß Gay mit dieser humoristischen Satire „der Religion und Sittlichkeit einen eminenten Dienst erzeigt" habe, die denn „wahrscheinlich auch mehr Gutes stiften werde, als tausend Predigten eines so einfältigen, urtheilslosen und feilen Geistlichen." Er versichert weiter: „In diesem glücklichen Erzeugniß des Herrn Gay sind alle Charaktere richtig, keiner ist über die Natur, und kaum über die tägliche Praxis, hinaus getrieben. Das ganze System unserer Verwaltung wird uns darin gezeigt, bei welchem niemand mehr seines Lebens noch seines Gutes sicher ist. Auch persiflirt das Stück unsern unnatürlichen Geschmack für italienische Musik, die für ein nordisches Klima und den Charakter unseres Volkes ganz ungeeignet ist, so daß wir mit italienischer Entnervung und italienischem Unsinn überschwemmt werden. Ein alter Herr sagte mir, daß, als vor vielen Jahren ein unnatürliches Laster sich so reißend in London verbreitete, er darin einen Vorläufer der italienischen Opern und Sänger erkannt habe, und daß uns dann zu vollkommnen Italienern weiter nichts fehlen würde, als Gift und Dolch. So schlecht auch jetzt der Geschmack ist, giebt es doch einen Punkt, dessen richtige Berührung stets einer großen Menge Vergnügen bereiten wird, einer so großen, daß selbst die Mißvergnügten, verblüfft oder aus Verstellung, still sitzen, ja mit der Menge Chorus zu machen genöthigt sind. Dieser Punkt ist der Humor, der deßhalb vor dem Witze, der Poesie, der Musik, der Beredsamkeit u. s. w. den Vorzug verdient; denn der Humor wie auch der Geschmack daran ist eine rein natürliche Gabe, von keiner Bildung abhängig, daher

allgemein verbreitet und verstanden. Und dieser Humor ist es, welcher der Bettler-Oper einen so erstaunlichen Succeß verschafft hat." [12]) Wer jetzt Gelegenheit hätte einer Vorstellung dieser Farce beizuwohnen, würde Swift's Lobrede mit Kopfschütteln lesen. Wie muß daher eine Zeit beschaffen gewesen sein, für welche sie so viel thatsächliche Wahrheit hatte, daß nur Wenige ihr zu widersprechen wagten? Der Hof besuchte die Vorstellung ebenfalls. Walpole bemühte sich, bei seiner Anwesenheit im Theater, mehreren Liedern durch vordrängenden Applaus die Spitze abzubrechen. Wie tief das Ganze ihn dennoch verwundete, wie rachsüchtig es ihn stimmte gegen den Autor, sollte bald offenbar werden.

Gay war plötzlich der Liebling aller, die mit der Verwaltung unzufrieden waren, besonders der Londoner Altstadt, der Leser des Kraftsmann, ja fast des gesammten Volkes. Seine Freunde trieben ihn zu weiteren Schritten. Die Bettler-Oper endete abrupt; eine Fortsetzung schien wohl möglich. Man wollte besonders die poetische Gerechtigkeit in's Werk gesetzt sehen, welcher doch nach den Aeußerungen des Bettlers in dem ersten Stücke nicht Genüge geschehen war; mit andern Worten, man wollte das Stück aus dem humoristisch satirischen Gebiete ganz auf das politisch satirische hinüber ziehen. Indem Gay hierauf einging, verlor er den Standort der glücklichen Mitte, damit aber auch die Möglichkeit eines gleichen oder nur ähnlichen Erfolges. Er nannte das Stück „Polly, zweiter Theil der Bettler-Oper". Die ganze Gesellschaft ist nach den westindischen Kolonien verbannt, die Handlung spielt also in Amerika. Die Berührung mit den wilden, aber sittenreinen Indianern giebt vielen Anlaß zu moralischen und politischen Seitenhieben. In der Polly haben wir also gleichsam eine Verschmelzung der Bettler-Oper mit Swift's

12) Intelligencer (Dubliner Zeitung, 1729) No. 3. Der einfältige Dr. Rimbault hat kürzlich die erstaunliche Entdeckung gemacht, daß Swift sehr im Irrthum war, wenn er das Werk seines Freundes als eine Satire der ital. Oper betrachtete. »It has been generally said that the Beggar's Opera was intended to ridicule the Italian Opera; an evident mistake, for there is not the slightest attempt to burlesque or parody the Italian dramas« etc. Memoirs of Musick by R. North, edited by Dr. Rimbault. (London, 1846. 4.) p. 131. Das nennt man geschichtliche Einsicht!

Gulliver. Auch das ist Satire, daß Macheath eben von diesen Indianern für neu verübte Räubereien nach Verdienst belohnt d. h. hingerichtet wird. Seine treue Polly heirathet darauf einen indianischen Prinzen. Das Stück ist viel politischer, als die Bettler-Oper, ernster, griesgrämlicher, weniger üppig und anziehend, in seinen 71 Gesängen hauptsächlich auf die italienischen Opern gestützt, wie der Vorgänger auf die nationalen Volkslieder; mehr Drama als Farce, mehr Parteischrift als Drama, und eben deßhalb von einem geringen Bühnenerfolge. Dieses Stück zur Aufführung kommen zu lassen, war ganz unverfänglich, so hätte den national-musikalischen Fasching am schnellsten zu Ende gebracht. Aber Walpole's Rachsucht verleitete den Hof zu einer höchst thörichten Maaßregel. Spätere Leser haben ihr Erstaunen ausgedrückt, wie Walpole sich durch Polly habe beleidigt fühlen können, die doch anscheinend viel harmloser und weit weniger anstößig sei, als ihr bahnbrechender Vorgänger. Sie vergaßen aber, daß ein Mann wie er die Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen konnte, an dem Verfasser sein Müthchen zu kühlen, und namentlich, daß er der politischen Opposition ihre Freude vergällen wollte, die überall ausjubelte, Gay werde jetzt nachträglich in Polly „poetische Gerechtigkeit üben". Man lese den Kraftsmann vom 1. Februar '29. Das weitere erzählt Lord Hervey in seinen Denkwürdigkeiten, ein gewandter, in alle Vorgänge des Hofes eingeweiheter Mann. „Ein gewisser Gay, ein Poet, hatte eine Balladenoper geschrieben, von der man glaubte, sie ziele ein wenig auf den Hof und ein gut Theil auf den ersten Minister. Sie hatte einen erstaunlichen Erfolg und war so außerordentlich reizend in ihrer Art, daß selbst diejenigen, welche von der Satire am meisten getroffen wurden, es für klug hielten, ihre Empfindlichkeit durch Miteinstimmen in den allgemeinen Applaus zu verbergen. Gay, der diese Satire auf diejenigen, welchen er seine Nichtbeförderung bei Hofe besonders zuschrieb, so erfolgreich fand, machte einen zweiten Theil dazu, weniger gut, aber noch offner satirisch, so daß Sir Robert Walpole sich entschloß, anstatt zu dulden dreißig Abende nach einander als Räuberhauptmann auf der Bühne dargestellt zu werden, das Recht seines Freundes, des Herzogs von Grafton, der damals Hofmarschall war, zu benutzen und die Aufführung zu verbieten. Demnach waren für diesen theatralischen

Kraftmann alle Schauspielhäuser unzugänglich. Gay entschloß sich nun, das Werk auf Subscription zu drucken. Die Herzogin von Queensberry warf sich zur Beförderin des Unternehmens auf und beredete jeden Sterblichen, der ihr in den Weg kam, darauf zu subscribiren. Einer Dame von ihrem Stande, sprichwörtlich schön und an der Spitze der gebildeten und vornehmen Welt, schämte man sich eine Guinee zu verweigern, obwohl man sich zugleich fürchtete sie zu geben. Ihre Gesuche waren so allgemein und so dringlich, daß sie sogar in die Zimmer der Königin kam, den Saal durchstreifte und selbst die Diener des Königs zur Beisteuer zwang für den Druck eines Dinges, dessen Vorstellung der König verboten hatte. Als der König in den Saal kam und bemerkte, daß Ihre Gnaden es mit drei oder vier Männern in einer Ecke sehr wichtig hatten, fragte er sie, was da vorgehe. 'Was sicherlich angenehm sein müsse — antwortete sie — für Jemand der so human sei wie Sr. Majestät, denn es sei ein Akt der Wohlthätigkeit, und einer solchen Wohlthätigkeit, zu welcher beizusteuern sie selbst Sr. M. noch zu bringen hoffe.' Genug war gesagt um einander zu verstehen." Der König blieb ruhig, aber als sie gegangen war, sandte er ihr den Kammerherrn Stanhope nach, um ihr den Hof zu verbieten. Sie schrieb darauf unterm 27. Februar '29 an den König, sie sehe nun, er wolle solche, welche die Wahrheit redeten, nicht an seinem Hofe dulden. Sie habe von dem Könige und der Königin selbst vernommen, daß ihnen Gay's Schauspiel nicht vorgelesen sei; sie aber wolle sich lieber auf ihr eignes Urtheil verlassen, als auf die Meinung des Herzogs von Grafton, der weder Urtheil noch Treue noch Ehre habe. „Viele sprachen sich bei dieser Gelegenheit über das Verfahren des Hofes tadelnd aus. Was die Herzogin von Queensberry that, war gewiß impertinent; aber man hielt die Art, in welcher es bestraft wurde, für unpolitisch. Ihr Gemahl, der Herzog von Queensberry, legte das Amt eines Admirals von Schottland nieder, obwohl der König ihn gütig und dringend ersuchte in seinen Diensten zu bleiben."[13]) Er wurde sein Amt

13) Memoirs of the reign of George the Second, from his accession to the death of Queen Caroline. By *John, Lord Hervey*. Edited from the orig. MS. by the R. Hon. John Wilson Croker (London, 1848. 8. 2 vols.) I, 120–23.

ohnehin aufgegeben haben, wie Gay ſchreibt, da ihm Walpole's Behandlung unerträglich wurde.

Gay lebte fortan ganz in Queensberry's Familie, und was wir vorhin (S. 191) als vergangen und als durch veränderte Zeiten gelöst bezeichnet haben, den Bund des Adels und der Künſtler, ſollte man hier noch einmal auf das ſchönſte und innigſte ſich ſchließen ſehen. Die ſchönen Briefe ſind erhalten, in welchen Gay und die Herzogin, mitunter auch der Herzog, vereint an Swift ſchrieben. In ſeinem letzten Briefe an Swift ſagt er: „Wenn ich mich hinſetze und die Wahl eines Gegenſtandes überlege, um mich mit Schreiben zu unterhalten, finde ich immer, daß ich eine natürliche Neigung habe gegen das Laſter zu ſchreiben, ſo daß ich mir nicht viel Beförderung verſprechen darf.“[14]) Doch hatte er viele Pläne und lebte in behaglichen Umſtänden, als er — am 4. December '32 ſtarb. „Wir alle haben den Verluſt unſers theuren Freundes Gay zu beklagen“, ſchreibt Arbuthnot an Swift. „Es war ein Balſam für mich, ihn ſo allgemein betrauert zu ſehen, ſelbſt von denen die ihn bloß ſeinem Rufe nach kannten. Er wurde in der Weſtminſter Abtei begraben gleich einem Peer des Reichs, und der gute Herzog von Queensberry, der ihn wie einen Bruder beweinte, will ihm ein ſchönes Denkmal ſetzen laſſen.“[15]) Solches geſchah auch; Pope machte eine herrliche Inſchrift dazu. Und die Herzogin ſchrieb an Swift: „Wenn etwas Gutes an mir iſt, ſicherlich, ich lernte es von unſerm dahin geſchiedenen Freunde durch Vorſprechen, wie Kinder eine fremde Sprache lernen. Es iſt unmöglich zu ſagen, wie groß der Verluſt iſt, welchen ſein Tod mir verurſacht; aber ſo lange ich meine Erinnerung behalte, wird das Glück, einen ſolchen Freund gehabt zu haben, mir bleiben.“[16]) Wie ſehr dieſe Sprache aus dem Herzen kam, beſtätigte mancher Zug ihres folgenden langen Lebens. Polly gelangte erſt nach 48 Jahren (1777) zur Aufführung, als das Geſchlecht, welches ſich über ihre Entſtehung gefreut oder geärgert hatte, rein ausgeſtorben war. Nur die Herzogin lebte noch, ſteinalt und doch noch Reſte ihrer früheren

14) Gay an Swift, 16. Nov. '32. In Swift's Briefwechſel.

15) Arbuthnot an Swift, 13. Jan. '33. In Swift's Briefwechſel.

16) Katharine, Herzogin v. Queensb. an Swift, 21. Febr. '33. In Swift's Briefwechſel.

Lebhaftigkeit und Schönheit bewahrend, beſuchte die wenigen Vorſtellungen und ſtarb einige Wochen darauf. Daß Verhältniſſe dieſer Art zwiſchen dem adligen Beſchützer und dem bürgerlichen Künſtler in England ſo verläßlich, ſo innig und menſchlich würdevoll ſind oder doch ſein können, iſt wohl ein Segen der gemeinſamen bürgerlichen Ordnung, in welcher es Stände giebt, aber keine Kaſten. Gay erwarb ſich hauptſächlich durch Satiren die Liebe des Volkes, die Gunſt vornehmer und geiſtreicher Menſchen und einen Ehrenplatz in der Weſtminſter Abtei; unſer Liscow mußte für das harmloſe Citat eines Bibelſpruches auf die Feſtung, ohne daß jemand für ihn den Mund aufzuthun gewagt hätte. Was der engliſche Adel für den kleinſten Claſſiker ſeiner Literatur that, würde der deutſche in ähnlicher Lage niemals für den größten gethan haben.

Den dritten und letzten ſatiriſchen Feldzug unternahm Alexander Pope. Auch zu dieſem war der Plan ſchon in dem Winter 1726—27 entworfen, als Swift ſich in London aufhielt und ſeine Erfolgloſigkeit bei Hofe ihn und die Freunde deſto mehr auf das literariſche Gebiet zurück drängte. Pope hatte noch ein großes Reich zu erobern, das der unfähigen charakterloſen Scribler und Poetaſter, von denen ſich einige durch Kriecherei eine Stellung gemacht hatten, deren größere Zahl aber für einige Pfennige ihre Feder an die Regierung oder an ſchmutzige Verleger verkauft hatte, und deren ruchloſes Hungerleben mit ihrer Geiſtesarmuth im Einklange ſtand. Er nennt es das Reich der Göttin der Dullneß — (ein unüberſetzbares Wort, welches die Begriffe von Dummheit, Armſeligkeit und Geiſtesleere mit denen einer unklugen Tobſucht und vorlauten Geſchwätzigkeit verbindet) —, die Bewohner heißen Dunze (Dumm- oder Flachköpfe), und ſein epiſches Gedicht iſt betitelt: die Dunciade. Wie überaus volkreich das Land der Dunze war, kann man ſich jetzt kaum noch vorſtellen. In Pope erſtand ihnen allerdings der geeignete Vertilger. Er war keiner der Ihrigen, er war ein wahrer Dichter; er hielt ſich von dem Hofe fern, war ein Freund, aber kein Schmeichler des Adels; lebte unabhängig, doch größtentheils von dem Ertrage ſeiner Werke, und ſeine Werke hatten einen allgemeinen Erfolg. Sie, die Dunze, beneideten und verleumdeten ihn deßhalb, ſchrieben Pamphlete unter ſeinem Namen, und Pasquille ohne Namen gegen ihn.

Er war rachſüchtig, „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, „Du ſollſt deinen Freund lieben und deinen Feind haſſen“, waren ihm theure Grundſätze, und in der Dunciade hielt er allgemeine Abrechnung. Gay hat den Gulliver überholt, ſchrieb Swift, und Pope wird nun uns beide überholen. Die drei Werke vertrugen ſich aber ſehr gut neben einander. Pope beſingt in drei Büchern, wie Tragödie und Komödie ſich umarmten, Farce und Epik eine neue Race zeugten; er führt uns den Troß der Poeten, Scribler und Kritiker vor, und die Höhle in welcher Armuth und Dichtung zuſammen lagen. Das Werk wurde nach Jahren erweitert und vollendet, ſchloß ſich alſo gleichſam erſt mit der Zeitrichtung ab, die es epiſch verherrlicht hat. Es wird uns ſpäter wieder beſchäftigen; hier ſei es nur ſeiner Entſtehung nach und in Beziehung zu den Werken von Gay und Swift aufgeführt. Ohne Frage hat die Dunciade von den dreien die wohlthätigere Wirkung ausgeübt. Dennoch iſt die Anſicht in England jetzt nahezu allgemein geworden, die Dunciade ſei lediglich oder doch überwiegend ein Erzeugniß perſönlicher Rachſucht. Man hat ſie für unedel wie auch für unnöthig erklärt, die kleinen vergeſſenen Dunze ſo pomphaft zu verewigen. Möchten doch dieſe weichherzigen Beurtheiler nur ſechs Monate in Pope's Zeit verſetzt werden können! Die Dunciade iſt durch rachſüchtige Züge entſtellt, aber dennoch eine wahre Dichtung, aus einem ſchöpferiſchen Gedanken entſprungen, der überall den Nerv der Zeit berührt. Das Dichteriſche in ihr überwiegt das Perſönliche, wie bei Swift die Objectivität der Darſtellung die Anſpielungen, und bei Gay der Humor die Satire. Die drei erſten Bücher der Dunciade erſchienen 1728, das vierte kam erſt 1742 heraus.

So war die Bettler-Farce, welche der italieniſchen Oper und überhaupt der Tonkunſt im höheren Sinne für einen Augenblick Halt gebot, ein Glied in der Kette oppoſitioneller Schriften und mit den größten ſatiriſchen Leiſtungen der engliſchen Literatur eng verflochten. Die Bedeutung dieſer Schriften iſt hier, wo keine Literaturgeſchichte zu ſchreiben, ſondern nur ihre Einwirkung auf die Zeit anzudeuten war, kurz hervor gehoben. Wir dürfen aber auch die Kehrſeite derſelben nicht ganz unberückſichtigt laſſen.

Es iſt merkwürdig, wie arg unſere Satiriker, die hier für Recht,

Wahrheit, Sittlichkeit, Kunſt und Volkswohl einſtehen, zum Theil die Wahrheit entſtellt haben, um einen vorgeſetzten Zweck zu erreichen, ja, wie ihnen dieſe Verdrehung zum Vergnügen, zur andern Natur geworden war. Man mag ſich immerhin ergötzen an Swift's Beſchreibung der „fürchterlichen Verſchwörung die Atterbury's franzöſiſcher Hund entdeckt habe". Aber Biſchof Atterbury's Hündchen Harlequin war in der That (1722) die Veranlaſſung geweſen, daß die jakobitiſchen Umtriebe ſeines Herrn nachweisbar wurden, und dieſes hochkirchliche Mitglied der Geiſtreichen war nun doch wirklich ein Landesverräther. Was Swift im Gulliver (III, Kap. 6), auf dieſelbe Sache anſpielend, das Werk von Perſonen nennt, „welche ſich in den Ruf tiefſinniger Politiker zu bringen, einer gebrechlichen Verwaltung neue Kraft einzuhauchen, die allgemeine Unzufriedenheit abzulenken oder zu erſticken und ihre Kiſten mit eingezogenen Geldern anzufüllen wünſchten", war doch weiter nichts, als die durchaus nothwendige und ebenſo kluge als energiſche Wachſamkeit der Regierung gegen jakobitiſche Wühlereien, welche alle geſellſchaftliche Ordnung in Frage ſtellten. Würden Pope und Swift bei Atterbury's Vergehen an Walpole's Stelle etwas geringeres als Todesſtrafe beantragt haben? Aber weil der, den Landesverweiſung traf, ihr Freund war, war er ein unſchuldiger Dulder. So täuſchten und belogen ſie vielfach nicht nur die Oeffentlichkeit, ſondern auch einander, und ſich ſelbſt. Bolingbroke ſchrieb von Paris aus an Swift, er hätte unermeßliche Summen erſchwindeln können, wenn er nur ſo viel über ſeine Nachläſſigkeit vermocht, zwei Minuten des Tages an Börſengeſchäfte zu denken und in der Woche einmal dem großen Law den Hof zu machen[17]): und doch erſchwindelte er wirklich ſolche Summen, konnte es alſo recht wohl über ſich gewinnen, an Börſengeſchäfte zu denken und dem großen Law den Hof zu machen! So pries er ſich glücklich, durch Begnadigung nach England zurückgekehrt, daß die Inſekten, welche ihn zu umſchwärmen pflegten ſo lange er im Sonnenſchein ſtand, alle verſchwunden ſeien ſeit er im Schatten lebe[18]): und doch, womit anders war ſein unfreiwilliger Ruheſtand erfüllt,

17) Bolingbroke an Swift, Paris, 28. Juli '21. In Swift's Briefwechſel.
18) Bolingbroke an Swift, 1721. Vgl. Mahon II, 62.

als mit durchtriebenen Anſchlägen, um aus dem Schatten wieder in die Sonne zu kommen? Es iſt für ſo geniale Männer doch etwas beſchämend, daß ſie in eitler Selbſtbethörung den franzöſiſchen Hofmaitreſſen um nichts nachſtehen wollten, und das Glück eines tugendhaften, ſich keines Vergehens bewußten Gemüthes in der Stille der Einſamkeit ihren Freunden genau ſo ehrlich und glänzend ſchilderten, wie z. B. die damalige Geliebte des Herzog-Regenten von Bourbon, Madame de Prie, nachdem ſie vom Hofe verwieſen war. Bolingbroke antwortete auf Swift's vorwurfsvollen Brief über gottloſe, die Religion verſpottende Freigeiſterei: „Mit dem Ausdruck esprit fort, Freigeiſt, werden diejenigen belegt, welche ich als die Peſt der menſchlichen Geſellſchaft anſehe; denn ihr Beſtreben iſt darauf gerichtet, die Bande derſelben zu löſen und dem wilden Thier „Menſch genannt, wenigſtens einen Korb vom Maule zu nehmen, da es doch gut ſein würde ihm noch ein halbes Dutzend mehr anzulegen“[19]) —: hinterließ aber Traktate und beſtimmte in ſeinem letzten Willen die unverkürzte Herausgabe derſelben, in denen die Grundſätze der Freigeiſterei mit einer Schlangenberedſamkeit vorgetragen ſind, gegen welche die zur ſelben Zeit entſtandenen Wolfenbüttler Fragmente als zahm, pedantiſch und trocken erſcheinen. Alexander Pope richtete die drei erſten Bücher der Dunciade anfänglich gegen einen Mann, der ſeine Ausgabe Shakeſpeare's nicht wollte gelten laſſen. Aber dieſe Ausgabe war mit einer vornehm thuenden Nachläſſigkeit hergeſtellt, über welche wir jetzt lachen, und Theobald, der ihre Fehler aufdeckte, war zum Editor Shakeſpeare's ungleich mehr befähigt. Auch Richard Bentley, der größte engliſche Philologe, erhielt einen Schandpfahl in der Dunciade, weil er mit ſeiner gewöhnlichen Rückſichtsloſigkeit von Pope's Ueberſetzung des Homer geſagt hatte „Das iſt alles recht ſchön, aber es iſt nicht Homer“. Und etwas Treffenderes iſt niemals geſagt worden. Entſtellungen und unedle, ungerechte Vergeltungen ſolcher Art finden ſich in Menge. Auch die Klagen über das Sinken des Nationalwohlſtandes hatten zur Hälfte eine unredliche Quelle; der König beſchwerte ſich mit Recht in ſeiner Rede zur Eröffnung des Parlamentes 1722, daß ſo Viele durch ihre Verſchwörungen zuerſt die

19) Bolingbroke an Swift, 12. Sept. '21. In Swift's Briefwechſel.

Regierung zu beſonderen Maaßnahmen nöthigten und den Geſchäftsverkehr unſicher machten, hinterdrein aber alles dieſes der Regierung zur Laſt legten. Auch Swift's Flugſchriften während der Münzbewegung in Irland (1723), jene ſo gefeierten Krämerbriefe die mit durchgreifendem Erfolge für die alte Währung Partei nahmen, ruhten auf ſophiſtiſcher Grundlage. Faſt bei Allen, welche das Nationalgefühl aufriefen, darf man vorausſetzen, daß ihr Ehrgeiz ſtärker war als ihr Patriotismus. So ſchön auch die Aeußerungen des Nationalgefühles ſind, ſelbſt des mißleiteten, ſo haben wir doch ſchon bei dem Geſchrei gegen die Oper die blindeſte Voreingenommenheit bemerken können, und voraus geſehen welche rohe Zuſtände unausbleiblich gefolgt wären, wenn dieſe Art Patrioten die Leitung der Angelegenheiten in die Hand bekommen hätten. Daſſelbe läßt ſich hier allgemein anwenden. Unter aufblühenden Völkern gewährt nur innere Wahrhaftigkeit und Ueberzeugungstreue die Kraft zum ſiegreichen Durchdringen, und verhütet zugleich, daß die Heilmittel ſchlimmer werden als das Uebel war. Die Engländer waren nun ein ſolches Volk, welches langſam einer neuen Blüthezeit entgegen ſchritt. Wir geben uns daher zufrieden, wenn wir ſehen, daß die großen ſchöpferiſchen Geiſter, die außer und neben Händel faſt in verſchwenderiſcher Ueberfülle vorhanden waren, aber nicht ſeine richtige Organiſation beſaßen, wohl ein ſatiriſches und redneriſches Schriftthum von unvergleichlicher Vollendung ſchufen, im übrigen jedoch ihr Leben wie an der Kette oder wie in der Verbannung hinſchleppten. Die Oppoſition dieſer Geiſtreichen wurde nur bei dieſer ihrer perſönlichen Lage ein ſo wirkſamer Beitrag zur Geſundung des tief verfallenen Lebens. Ihr Unterliegen war eben ein Zeichen, daß man, wenn auch nicht den richtigen, ſo doch von zwei Wegen den beſſeren betreten hatte; denn ein Umſchwung nach ihrem Wunſche hätte die Verhältniſſe nicht gebeſſert, ſondern gänzlich umgeworfen.

Die Bettler-Oper gab das Signal zu einem allgemeinen Ausbruche muſikaliſch-dramatiſcher Rohheit. In den nächſten zwölf Jahren entſtanden mehr als hundert Singſpiele ähnlichen Schlages, von denen mir etwa funfzig gedruckt vorlagen. Sie alle hier auch nur dem Namen nach anzuführen, wäre überflüſſig; einige wenige werden genügen.

Thomas Walker, der Schauspieler an Rich's Theater welcher den Macheath darstellte, machte sich sofort selbst ein neues Stück zurecht und nannte es die Oper des Quäkers (Quakers Opera, 1728). Es ist der treueste Abklatsch von Gay's Schauspiel. Walker begriff also schnell die leichte Mache, und alle andern Dunze waren nicht weniger gelehrig.

Meister Gibber hätte sich die Haare ausraufen mögen, daß er seinem Theater die Bettler-Oper entgehen lassen, gedachte aber jetzt auf demselben Wege einen neuen Erfolg zu erjagen und sich zugleich in der Gunst des Hofes fester zu setzen. So unternahm er eine moralische Bettler-Oper zu schreiben (Love in a Riddle, 1729), nämlich ein Stück, welches, wie er selbst versichert, Tugend und Unschuld in ein ebenso glänzendes Licht heben sollte, als Gay's Farce die gemeinen Laster und Bosheiten.[20]) Gibber, dieser mit allen Modelastern befleckte Theaterkönig Dunz der Erste, wie Pope ihn nennt, vergaß aber, daß Jeremias Collier ihn schon vor dreißig Jahren denjenigen beizählte, welche die „Sitten- und Ruchlosigkeit der englischen Bühne" verschuldet hatten, und daß er zufolge eignen Geständnisses alle seine Laster und Thorheiten „lieb hatte und sich niemals von ihnen trennen wollte".[21]) Seine Frechheit wurde in diesem Falle nach Verdienst gezüchtigt. Als die Vorstellung beginnen sollte, fing das Parterre an zu toben und zu schreien; alle Versuche, die Aufregung zu beschwichtigen, waren vergeblich. Endlich trat Gibber hervor, verpfändete sein Ehrenwort, das Stück niemals wieder auf die Bühne zu bringen, sofern man die Vorstellung nur für diesen Abend gestatten wolle. Hiermit erklärte man sich zufrieden, und so endete sein moralischer Versuch.

Was Gibber mißlungen war, griff zur selben Zeit Samuel Johnson aus Cheshire mit besserem Glücke an. Sein Spektakelstück „Hurlothrumbo oder der Uebernatürliche" (Hurlothrumbo, or the Super-natural, 1729), in welchem er selber die Hauptrolle spielte, wie er auch die nöthigen Musikstücke dazu componirte, führt uns auf den Gipfel der Tollheit und Abgeschmacktheit. Keiner war auch nur

20) Cibber, Life p. 199.
21) Cibber, Life p. 17. 19. 424.

einen Augenblick zweifelhaft, daß dieſe Leiſtung nicht zu überbieten ſei. Ueber die Lichtblitze von Verſtand und Geiſt, welche hin und wieder daraus hervor leuchten, war man nicht weniger verwundert, als darüber, daß ein Menſch ſich ſoweit ſeines Weſens entkleiden könne, um ſolchen Wuſt zu erzeugen. Stücke wie die deutſche „aſiatiſche Baniſe" ſind nichts gegen Hurlothrumbo. Der augenblickliche Zulauf war dem der Bettleroper faſt gleich; am 23. April '29 fand ſchon die funfzigſte Vorſtellung ſtatt. Johnſon wurde der Held und der Narr aller Kaffeehäuſer; wenn er in die Säle trat, erſcholl ein „Hurlothrumbo", und dann warf er ſich in die Bruſt, ging in der Mitte auf und ab, um ſein neues Gewand zu zeigen. Er wurde jetzt von den Walpole's, von der Herzogin von Bedford, dem Herzog von Montague und ähnlichen an die Tafel gezogen. Wer Hurlothrumbo nicht geſehen hatte, konnte für den Augenblick an keiner geſellſchaftlichen Converſation theilnehmen. Das Stück iſt auch dem Lord Horaz Walpole gewidmet — ein neuer Beweis für ſeine und ſeines Bruders Rohheit. In der Zuſchrift ſagt dieſer Menſch: „Es giebt jetzt ſo viele ſchöne Dichter in England, als nur jemals zuvor; aber ſie wollen nicht ſchreiben, denn ſie ſagen, es werde nichts ermuntert, als Lärm und Unſinn"! Byrom, der Verfaſſer des Epigramms auf Händel und Bononcini (S. 135), dem alle Theaterſtücke Unſinn und dumm Zeug waren und der den Hurlothrumbo als einen Spott auf die ganze Klaſſe anſah[22]), dichtete einen Epilog dazu, in welchem er den Autor zum beſten hatte, was dieſer aber ſo wenig merkte, daß er den Epilog ſelbſt recitirte und ſich darin am Schluſſe zu der Weiſſagung erhob, Händel ſelbſt werde noch vor ihm weichen müſſen, wenn nur die Damen ferner hold zu lächeln geruhten.[23])

22) »For my part, who think all stage entertainments stuff and nonsense, I consider this [Hurlothrumbo] as a joke upon 'em all.« Byrom, Remains II, 349.

23) » — something hangs on my prophetic tongue,
I'll give it utterance — be it right or wrong
Handel himself shall yield to *Hurlothrumbo*,
And *Bononcini* too shall cry — Succumbo.
That's if the Ladies condescend to smile;
Their looks make Sense, or Nonsense, in our Isle.«
Hurlothrumbo p. 60. Byrom, Miscell. Poems I, 215–18.

Wie der Orator Henley in der Schlachterſtraße für allen redneriſchen, ſo wurde Hurlothrumbo für allen theatraliſchen Bombaſt der nächſten zwölf Jahre das ſprichwörtliche Muſter. Arbuthnot fand denn auch keine geeignetere Perſon, unter deren Namen er an Händel eine allgemeine Send- und Anklageſchrift richten konnte, als dieſen Hurlothrumbo, woron wir weiter unten hören werden. Johnſon war zugleich, und das iſt bezeichnend genug, der unſinnigſte Götzendiener Bononcini's, der ſeinen muſikaliſchen Herrn und Meiſter ungefähr ſo verehrte, wie Kaliban den betrunkenen Stephan in Shakeſpeare's Sturm. In einer Scene des Hurlothrumbo läßt er den König folgendermaßen über Bononcini's Oper Aſtarto reden. „König. O, was kann ein bekümmertes Gemüth ſchlafen machen? — Offizier. Harmonie. — König. Das iſt wahr; während ich Theobeo beſuche, bringe die Muſiker zuſammen; laß Muſik aus Aſtartus ſpielen, ſie iſt das Schmachten der Engel, das Echo des Himmels; und wer will uns den Sinn der Sterblichen offenbaren? Dieſe Klänge inſpiriren die Intellectualität und kräftigen die Seele; ſie beleben und bewaffnen den Geiſt; ſchwingen zu der höchſten Oeconomie des Univerſums auf, und locken mich ganz von Sorgen ab; dann drehen ſie gar behende die Schlüſſel des Paradieſes um, ſie führen mich von einer Planetenbahn zur andern und laſſen mich vermittelſt himmliſcher Optik den ſtrahlenden Glanz hell leuchtender Welten ſehen.“ Und nach geendigtem Vortrage ſagt der König: „Dieſer unnachahmliche Klang macht alle meine Nerven kriechen; die ſingende Harmonie durchbohrt meine Adern; die ſuperlative Süßigkeit der Muſik erhebt mich vom Staube zum Tode.“ Meine Ueberſetzung macht den Anſpruch wortgetreu zu ſein. Johnſon übertrug Bononcini's Arienterte in's Engliſche; der Italiener duldete ihn alſo, ja hatte ihn ſich nach und nach erſt heran gebildet. Eine wo möglich noch größere Unehre brachte er über ſeinen Meiſter durch die Muſik, welche er ihm nachcomponirte, ohne auch nur die Anfangsgründe davon zu verſtehen.[21])

21) »The Songs in Hurlothrumbo Compos'd by Mr. Samll Johnson. London, printed for the Author, sold by Don. Wright at the Golden Base Violin.« 16 Seiten in Fol.

Die Bettleropern waren zur einen Hälfte Bodensatz italienischer Tonkunst, wie er sich in einer englischen Tonne gestalten mußte, zur andern Hälfte aber Erneuerung volksthümlicher Singweisen und insofern Gegenwirkung gegen dieselbe neue Tonkunst. Bei unbefangener Uebersicht des ganzen Gebietes muß man eine große Bedeutung darin erblicken, daß die britischen Insulaner sich gegen die andringende Tonkunst zu wehren suchten, indem sie alles aufriefen, was sie an eignen Liedern besaßen und ihren ganzen Volksgesang in's Feuer führten. Dergleichen offenbart in der Abwehr immer den Drang zu einer neuen Verschmelzung und höheren Durchdringung der feindlichen Parteien. Das Vorurtheil, die italienische Musik vergnüge nur das Ohr, eine gute englische Melodie auch den Verstand, erhielt sich, bis Händel, nach und nach alle Bahnen künstlerischer Gestaltung durchlaufend, das Räthsel löste. Er nahm diesen Zwiespalt ganz so unbefangen und machtvoll auf, wie er in der Zeit lag, eine Doppelthätigkeit entfaltend, die Allen unerklärlich war, und beide Seiten genau so lange fortführend bis sie naturgemäß ihre höhere Einheit fanden. Der Gang seines Schaffens — die lebensvolle Fülle und Charakteristik seiner späteren, die allgemein schöne, ideale Haltung seiner früheren, die Doppelgestalt seiner mittleren Werke — wird dadurch von selber klar. Etwas Aehnliches wiederholte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschen Volksgesange, zum Theil als Nachwirkung dieser englischen Bewegung, und fand in Mozart seinen künstlerischen Abschluß.

Die beschriebenen satirisch-patriotischen Werke gewinnen durch ihr Verhältniß zu der allgemeinen Literatur und Geschichte noch eine besondere Bedeutung. Der Drang zur Satire regte sich um 1728 überall, besonders in Deutschland, wo zu dieser Zeit der größte unserer neueren Satiriker, Liscow, anfing, die üblichen rohen Schmähschriften durch geist- und geschmackvolle Polemik auszutreiben. Auch der nationale Zug in dieser Bewegung ging gleichmäßig durch Frankreich und Deutschland. In Frankreich trat Rameau auf und erneuerte die Oper Lully's. Die merkwürdigste und höchste Bildung der Zeit trat in Deutschland hervor. Als das hamburgische und mit diesem das gesammte deutsche Singspiel dem Untergange nahe war, fielen Musikfeinde, Kritiker, Poeten und Theologen unedel darüber

ber, um es völlig todt zu ſchlagen. An ſein Wiederaufblühen war für lange Zeit nicht zu denken. Aber mit den Singſpielen war nicht die muſikaliſche Kraft der Nation untergegangen, die vielmehr an Stärke, an Geiſt und Kunſtgehalt tagtäglich zunahm. Der edlere Theil deutſcher Tonkunſt warf ſich nun mit ganzer Macht auf das Gebiet, welches allein noch im Herzen der Nation alte tiefe Wurzeln hatte. Dies waren die Gegenſtände der heil. Schrift, nicht in freier Auswahl, ſondern geknüpft an gottesdienſtliche Vorgänge und Bedürfniſſe. Die Krone derſelben bildete das Leiden des Erlöſers: und zu deſſen Darſtellung wurde jetzt die volle Kraft eingeſetzt. Obwohl in ſeinem Grunde ſo alt wie das Chriſtenthum, war doch das Bedürfniß, ſich der Perſon des Heilandes liebevoll-innig zu nähern, in nächſter Abſtammung ein Trieb der Neuzeit. Spener's Richtung, der ſogenannte Pietismus, hatte dieſe Sinnesweiſe verbreitet und damit anfangs (auch in der Tonkunſt) viel Unheil angerichtet. Als aber die pietiſtiſche Richtung von der ganzen orthodox-evangeliſchen Kirche gut geheißen und aufgenommen wurde, ſeit dem Jahre 1729, war eine reinere und tiefere Auffaſſung, wenn auch nicht allgemein hergeſtellt, ſo doch jedem reinen chriſtlichen Geiſte geöffnet, und während Kanzelberedſamkeit und religiöſe Dichtung mehr oder weniger in pietiſtiſchen Vorſtellungen befangen blieben, durfte die muſikaliſche Kunſt das chriſtliche Gemüth wieder in ſeine Rechte einſetzen und auf dieſem Grunde den Bund mit der wahren oder, wie Luther ſagt, der unſichtbaren Kirche erneuern; wir können auch ſagen, ſie durfte etwas ſchaffen, was den Werken der großen deutſchen und niederländiſchen Maler der drei vorauf gegangenen Jahrhunderte an Art und Kunſt ebenbürtig zur Seite ſteht. So trat in der Tonkunſt an die Stelle des pietiſtiſchen Jeſulein der große Schmerzensmann der Evangelien, geſchildert durch Schriftwort, Gemeindegeſang und freien Ausdruck der Einzelnen, und die innigſte Beziehung wie zu einer gegenwärtig nahen Perſon war darin von ſelbſt gegeben. Das größte Werk dieſer Art iſt die Matthäuspaſſion von Bach (1729), die auch genau in dieſe Zeit fällt, welche in der italieniſchen Oper gleichſam einen allgemeinen Riß verurſachte. Das muſikaliſch Volksthümliche derſelben liegt in den Chorälen, die größtentheils wie einfacher Kirchengeſang auftreten, nur durch künſtliche Harmonie vermittelt. So

gehört ein Werk, welches ganz allein zu ſtehen ſcheint und in ſeinem, alle ähnlichen Verſuche weit überwiegenden Kunſtgehalte auch wirklich allein ſteht, dennoch durchaus in eine Zeit, die das Andringen der univerſal angelegten, aber ausſchließlich noch in italieniſchem Gewande auftretenden Tonkunſt nicht nur durch die kräftigſten nationalen Regungen zurück zu drängen, ſondern auch durch möglichſt vollendete Ausbildung der einheimiſchen [illegible]anlagen zu erſetzen, ja zu überbieten ſuchte. Auf ihre edelſte und kunſtwürdigſte Seite geſehen, wird man daher dieſe Epoche immer nach der Matthäuspaſſion von Bach zu bezeichnen haben. Die Einwirkung des in Deutſchland neu erweckten religiöſen Lebens auf England trat jetzt zuerſt vereinzelt in den Gebrüdern Wesley hervor, wurde aber ſpäter für die Oeffentlichkeit von größter Bedeutung. Und ſo haben wir den Urſprung alles Guten und Schlechten, alles Rohen und Edlen angedeutet, was in den nächſten Jahren auf den Schauplatz tritt. Gewühl und Kampf werden ſehr groß, das Beſte wird oft hart bedrängt: aber das erhabene Ziel und ſeine endliche Erreichung entſchädigen für Alles.

3.

Zweite italienische Reise. Neue Opernakademie.

1728—1733.

Orpheus, sagt die Fabel, sang in freier Natur, und alle Thiere kamen voll Verwunderung herbei gelaufen. Ihm konnte dieses Publikum wenig behagen, da sein eigentlicher Zweck auf die Gemüthsbildung sittlicher Wesen gerichtet war. Eine Gemme aus dem Alterthum zeigt ihn auch von heiligem Schrecken ergriffen, indem die Thiere auf ihn eindringen und, seine kunstvollen Töne mit ihrer Nationalmusik beantwortend, den Kunstgenuß in einen Naturgenuß zu verwandeln suchen. Etwas ähnliches empfand der „Orpheus seiner Zeit", als die Festtage der musikalischen Bettler ihren Anfang nahmen.

Arbuthnot, der doch als inniger Freund Gay's nach der Gegenseite hin keineswegs die Grenze des Tadels zu überschreiten geneigt war, sagt dasselbe, nur mit andern Worten. Als Händel's Oper Siroe gegeben wurde und sich das Theater immer mehr leerte, schrieb er: „Nichts muß den wahren Liebhaber der Musik mehr verwundern, als die Vernachlässigung, in welche die italienische Oper gegenwärtig verfallen ist, und ich kann nicht umhin dies für einen außerordentlichen Beweis des wankelmüthigen Temperaments der Engländer zu halten, eines Fehlers, welchen sie immer ihren französischen Nachbaren aufzurücken bereit sind, an welchem sie indeß ein eben so gutes Anrecht haben .... Die Bettler-Oper betrachte ich als einen Probirstein des britischen Geschmackes, und so hat sie denn auch richtig unsre wahren Neigungen offenbart, welche, wie künstlich sie auch eine

zeitlang verborgen werden, doch über kurz oder lang immer wieder hervor brechen. Man kennt Aesop's Erzählung von der Katze, die auf Bitten ihres Geliebten in eine schöne Frau verwandelt wurde und doch das Mausen nicht lassen konnte. Unser englisches Publikum ist nun zu seiner Katzennatur zurückgekehrt, auf welche Wandlung verschiedene Kundgebungen der Gallerie schon seit längerer Zeit genügend hindeuteten. Und da man sich so offen erklärt hat, wünsche ich nur, man möge nicht denken, daß sich die Gestalt der schönen Frau nach Belieben wieder annehmen lasse, sondern man möge nun auch an der Kunst des Miauens sein Genüge haben. Ich für mein Theil denke nicht, daß es für die wahren Liebhaber der Musik ein Verlust sein würde, wenn alle jene falschen Freunde, die bisher bloß die Mode nachahmten, sie verließen; vorausgesetzt unsre italienischen Opernaufführungen könnten so geleitet werden, daß sie ohne dieselben zu bestehen vermögen. Wir könnten uns dann eines Vergnügens erfreuen, frei von jenen Störungen, welche in den englischen Theatern so häufig losbrechen, ohne Rücksicht auf die Schauspieler, ja ohne Respect vor dem anwesenden Hofe. Und kurzum, mein Trost ist, daß, wenn auch die vielen Abläufer uns zwingen werden hinfort die Opern nach unsern Mitteln einzurichten und von der gegenwärtigen Vollkommenheit der Ausführung abzustehen, uns dann doch wenigstens gegönnt sein wird sie ohne Unterbrechung zu hören."[1])

Diese Vorschläge fanden so ziemlich allgemeinen Anklang und kamen auch wesentlich zur Ausführung. Noch während der Vorstellungen (am 3. April '28) berieth man „Maaßnahmen zur schnellen Abtragung aller Schulden". Im Mai wurden allerlei Pläne zur Fortsetzung der Opern entgegen genommen und geprüft, und in der allgemeinen Conferenz am 5. Juni kam die Sache vorläufig zum Abschluß.[2]) Die vorgeschlagene neue Zeichnung von £ 50,000 wurde

1) London Journal v. 23. März '28. Vgl. Burney, History IV, 333. Der Aufsatz ist nicht unterzeichnet, aber Burney's Angabe, aus der Ueberlieferung geschöpft, ist sicherlich gegründet.

2) »The general court of the R. Academy of Musick stands adjourn'd till eleven o'clock on Wednesday the 5th of June instant, in order to consider of proper measures for recovering the debts due to the Academy, and discharging what is due to Performers, Tradesmen, and others; and also

wenig unterstützt; doch fand auch keine Auflösung der bisherigen Gesellschaft statt, sondern der Hofmarschall ließ die für die Neuwahl des Verwaltungsausschusses statutenmäßig bestimmte Herbstconferenz auch diesmal abhalten.[3]) Eine neue und zwar, so viel ich weiß, die letzte Versammlung fand im Januar des folgenden Jahres statt, welcher weitere Vorschläge zur Fortsetzung der Opern vorgelegt wurden.[4]) Hiermit löste sich gewiß die alte Gesellschaft auf, und der theatralische Nachlaß derselben wie auch das Opernhaus gelangte zur Verwendung für die neue Akademie in Heidegger's Besitz. Der König zahlte nach wie vor jährlich £ 1000. Daß sich eine neue Akademie zur Unterstützung italienischer Opern bildete, ist gewiß, aber ebenso gewiß ist auch, daß sie von der früheren wesentlich abwich. Der ganze umständliche, kostspielige, pomphafte Verwaltungsrath wurde beseitigt. Man wußte, daß kein Geldgewinn zu erzielen war und fand daher auch die Erneuerung der musikalischen Börse überflüssig. Jeder sah nachgerade ein, daß alles Gesellschaftswesen bei der Kunst, und so auch bei der Oper, sich darauf beschränken müsse, ihr einen von Zeitumständen unbehelligten Fortgang zu sichern. Die neue Akademie bestand daher eigentlich nur aus Mitgliedern, welche sich zu einer mehrjährigen Subscription verpflichteten, im übrigen jedoch

---

to determine how the Scenes, Cloaths, &c. are to be disposed of, if the Operas cannot be continued. N. B. All the Subscribers are desired to be present, since the whole will be then decided by majority of the votes.« London Gazette v. 1. Juni '28.

3) »The time appointed by the Charter of the R. Academy of Musick for chusing a Deputy-Governour and Directors to the said Academy being on the 22d of November in each year, or within fourteen days after; notice is hereby given, that a general court, by order of the Governour of the s. A., will be held at twelve o'clock on Friday next, being the 6th instant, at the usual place in the Hay-Market.« London Gazette v. 3. Decbr. '28.

4) »The Governour of the R. Academy of Musick doth hereby order notice to be given to the several Subscribers, that a general court of the said Academy will be held at eleven o'clock on Saturday next, the 18th instant, at the usual place in the Hay-Market, in order to consider some proposals that will then be offered for carrying on Operas; as also for dispersing of the effects belonging to the said Academy.« London Gazette v. 14. Jan. 28/29.

weder Tonſetzer noch Sänger verſchrieben, weder die Werke beſtellten noch die Aufführungen beſtimmten.

Das Unternehmen ging weſentlich vom Hofe und von dem zum Hofe ſich haltenden Adel aus, die techniſche Leitung gelangte folglich in die Hände derjenigen, welchen man hohen und höchſten Ortes Vertrauen ſchenkte. Dieſes Vertrauen brachte nun zwei Männer zuſammen, die nichts mit einander gemein hatten, als den Anfangsbuchſtaben ihrer Namen und die natürliche Verwandtſchaft der Extreme, nämlich Händel und Heidegger. Händel hatte alles Muſikaliſche zu leiten; die Verwaltung des Theaterweſens blieb in Heidegger's Hand, deſſen Geſchick bei der alten Akademie hinreichend erprobt ſchien und dem jetzt der ganze Hausrath des Theaters gehörte. Männer von zarterem Gewiſſen konnten dieſe vom Hofe und Adel beliebte und durch ſie eingeleitete Verbindung nicht ohne Kopfſchütteln betrachten. Zu ihnen gehörte Arbuthnot, der im Jahre 1728 die ſatiriſchen Angriffe ſeiner Freunde durch „die Maskerade", ein Spottgedicht auf Heidegger, unterſtützte und in der Zuſchrift deſſelben den großen Mann alſo anredete: „Eine Gabe der Natur, die Sie in nicht geringem Grade beſitzen, iſt das beſcheidene Selbſtvertrauen, welches Sie bei allen Ihren Handlungen unterſtützt. Gewiß, eine große Gabe! Denn ich habe noch immer bemerkt, daß eine eiſerne Stirne die Taſchen mit Gold füllt. Wegen deſſen, was die Menſchen Tugenden nennen, will ich Sie nicht becomplimentiren, da Sie ſo weiſe ſind, dieſelben vor der Welt verborgen zu halten. Fern ſei es daher von mir, ſie zu verkünden, um ſo mehr weil es Dinge betrifft, auf welche Sie durchaus keinen Anſpruch machen."[5]) Aber weder dieſe proſaiſche Epiſtel, noch die poetiſche Darſtellung, Heidegger ſei (was ſchon ſein abſcheuliches Geſicht offenbare) ein Sohn der Hölle und herauf geſandt, die Menſchen in die tollſte Genußſucht zu ſtürzen, vermochte ſeinen Einfluß zu brechen. Er ſchien unſterblich und jenen dämoniſchen Geſtalten gleich zu ſein, welche wohl durchbohrt, aber

5) »The Masquerade. A Poem, inscrib'd to C[oun]t H[ei]d[e]g[ge]r. By Lemuel Gulliver, Poet Laureat to the King of Lilliput. J. Roberts. Price 6 d.« Erſchien im Januar 1728. (Monthly Catal. No. 57 p. 7.) Arbuthnot, Miscell. Works II, 5—18.

nicht tödtlich getroffen werden können. Dem Adel war er zu allen Gelüsten ein williges und geschicktes Werkzeug. Ehrgefühl stand ihm niemals hindernd im Wege. Er war der häßlichste Mann seiner Zeit. Nach Pope's Bemerkung in der Dunciade war indeß zwischen ihm und einer Eule noch ein gewisser Unterschied, und um das Wesen aufzusuchen, welches diese Mittelstufe einnehmen mochte, verwettete Lord Chesterfield eine bedeutende Summe. Endlich fand man in einem Schmutzwinkel Londons ein altes Weib, dem anfangs eine noch größere Häßlichkeit zugesprochen wurde; als aber Chesterfield den Hut dieser Person auf Heidegger's Haupt drückte, war die Wette entschieden und Heidegger's Vorrang fernerhin über allen Zweifel erhaben. In den Gesellschaften der Vornehmen spielte er den Lustigmacher. Einmal, als man ihn, wie gewöhnlich, trunken gemacht und in einen tiefen Schlaf gebracht hatte, wurde eine Maske von ihm genommen, nach welcher man bei der nächsten Maskerade eine andere Person ganz in Heidegger's Gestalt gekleidet auftreten ließ, deren Anordnungen zuerst viele Verwirrung verursachten, bis sich endlich die beiden Heidegger begegneten und zum allgemeinen Vergnügen das Räthsel lösten. Heidegger raffte jährlich £ 5—6000 zusammen und brachte sie auch wieder durch; er erklärte die Engländer für die reichste und die Schweizer, zu denen er gehörte, für die gescheuteste Nation. Niemand übertraf oder erreichte ihn an decorativem Geschick. Ueber Heidegger's Charakter und Abenteuer lächelte Händel; sie bezeichneten ihm die Grenze, wieweit er mit dem Manne gehen konnte, und er stipulirte seine Verträge mit ihm so genau, daß man niemals von Mißverständnissen und unliebsamen Erörterungen zwischen ihnen gehört hat. Sittliche Bedenken hatte Händel nicht gegen ein rein sachliches, von aller Kameradschaft freies Zusammenwirken mit diesem Manne; denn das Schönthun mit seiner eignen Vortrefflichkeit, wie es in dem Pope'schen Kreise üblich war, fehlte ihm gänzlich, und die Bühne wollte und mußte er unter allen Umständen für die musikalische Kunst offen halten. Es war ihm daher ganz gleichgültig, daß man sagte, er und Heidegger regierten die vornehme Welt.[6])

6) »In days of old when Englishmen were Men,
Their Musick like themselves, was grave, and plain; ....

Es handelte ſich nun zunächſt um Gewinnung tüchtiger Sänger. Anfangs ſuchte man die abgegangenen Größen, namentlich Seneſino und die beiden Damen feſtzuhalten und ſandte ihnen Heidegger nach, nicht bedenkend, daß ſie jetzt noch ſpröder thun würden, denn jemals zuvor.

Darauf mußte Händel ſich entſchließen für ſich ſelber zu werben, und ſo trat er im Spätſommer 1728 ſeine zweite italieniſche Reiſe an. Der 74jährige Steffani begleitete ihn und ließ ſich in Ottoboni's Akademie noch als Sänger hören, wie wir ſchon früher (I, 353) berichtet haben. Es war eine vergnügliche, auch in künſtleriſcher Hinſicht ſehr ergiebige Fahrt. Händel ſah das Wirken der „neuen Schule" in ihrem eignen Lande, hörte in Venedig, Rom, Mailand und anderswo die Werke der Porpora, Vinci, Pergoleſi; Haſſe und des jüngeren Nachwuchſes, prüfte die Sänger, las die neuen Operndichtungen von Metaſtaſio, der plötzlich alle ſeine Vorgänger überſtrahlte, und nahm alles, was ihm von Texten und Partituren gefiel, mit nach England. Ihm und Steffani konnte das Hinneigen des neuen Italien zu einer einſeitigen, verflachenden, der Kunſt in ihrer Tiefe und Mannigfaltigkeit nicht zu ihrem Rechte verhelfenden Richtung nicht

---

In Tunes from Sire to Son delivered down.
But now, since Britains are become polite, ...
Since Mosquerades and Opera's made their entry,
And *Heydegger* and *Handell* rul'd our Gentry;
A hundred different Instruments combine,
And foreign Songsters in the Concert join, ...
And give us Sound, and Show, instead of Sense.«

Harlequin-Horace, or the art of modern Poetry, p. 28—30. Auch der Bombaſt der Schauſpieler wird in dieſer Satire gegeißelt. Ein Muſterdarſteller der Tragödien an Rich's Theater müſſe raſen und brüllen wie weiland der italieniſche Baſſiſt Boſchi:

»But he that would in Buskins tread the Stage,
With Rant and Fustian must divert the age,
And Boschi like be always in a rage.« p. 33.

Die wahre Kunſt (nämlich die poetiſche) könne nicht mehr verſtanden werden, wenn, wie er ſagt,

»When smooth Stupidity 's the way to please;
When gentle H[andel]'s Singsongs more delight,
Than all a Dryden or a Pope can write.« p. 36.

entgehen. Auch der alternde Cardinal Ottoboni verengte ſich mehr und mehr, denn ihm gingen jetzt Marcello's Pſalmen über Alles.

Händel betrachtete ſich als Unterthan des engliſchen Monarchen und ſuchte eine Ehre darin, ſolches vorkommenden Falls zu bethätigen. „Bei ſeiner Ankunft in Rom empfing er eine ſehr freundliche und verbindliche Einladungszuſchrift vom Cardinal Colonna, worin ihm ein ſehr ſchönes Bildniß Sr. Eminenz verſprochen wurde. Aber als er vernahm, daß ſich der Prätendent bei dem Cardinal aufhielt, lehnte er klüglich ſowohl die Einladung als das Gemälde ab.“[7]) Jakob der Prätendent war ebenfalls ein leidenſchaftlicher Muſikliebhaber.

Händel war mit Franz Colman, dem engliſchen Geſandten zu Florenz, und mit dem engliſchen Conſul und Banquier Joſeph Smith in Venedig befreundet. Der letztere, vermählt mit der gefeierten Toſtis, welche um 1710 die größte engliſche Sängerin war, und Beſitzer einer berühmten Sammlung von Büchern, Gemälden und Alterthümern, vermittelte Händel's Correſpondenz mit der Heimath. Wir entnehmen dies aus einem Briefe an Michaelſen, in welchem Händel das Verlangen, die nun erblindete Mutter und die Freunde zu ſehen, als einen der Hauptbeweggründe ſeiner Reiſe angiebt und ſein Eintreffen in Halle zum Juli anſagt.

»a Veniſe ce 11de Marſ 1729.

Monſieur

et tres Honoré Frere

Vous trouverez par la lettre que j'envoye icy a ma Mere que j'ay bien obtenu l'honeur de la Votre du 18 du paſſé.

Permettez moy que je Vous en faſſe particulierement mes remerciments par ces lignes, et que je Vous ſupplie a vouloir bien continuer de me donner de tems en tems Vos cheres nouvelles pendant que je me trouve en voyage par ce pais cy, puisque Vous ne pouvez pas ignorer l'intereſt et la ſatisfaction que j'en prens. Vous n'avez qu'a les addreſſer toujours à Mr Joſeph Smith Banquier à Veniſe (come j'ay deja mentioné) qui me les enverrà aux divers endroits ou je me trouverai en Italie.

7) Mainwaring, Memoirs p. 113.

Vous juge bien, mon tres Honoré Frere, du Contentement que j'ay eu d'apprendre que Vous Vous trouviez avec Votre Chere Famille en parfaite ſanté, et je Vous en ſouhaite du meilleur de mon Coeur la Continuation. la penſée de Vous embraſſer bientôt me donne une vraye joye, Vous me ferez la juſtice de le croire. je Vous aſſure que c'a eté un des motifs principales qui m'a fait entre prendre avec d'autant plus de plaiſir ce Voyage. J'eſpère que mes deſirs ſeront accomplis vers le mois de Juillet prochain. En attendant je Vous ſouhaite toujours comble de toute proſperité, et faiſant bien mes Complimens a Madame Votre Epouſe et embraſſant Votre Chere Famille je ſuis avec une paſſion inviolable Monſieur

et tres Honoré Frere

Votre

tres humble et tresobeiſſant

Serviteur

George Frideric Handel.

A Monſieur

Monſieur Michaelſen

Conſeiller de Guerre de Sa Majeſte Pruſſienne [8])

Händel war ſchon im Juni in Halle. Der nächſte Brief ſeines Schwagers nach Venedig enthielt die betrübende Nachricht, daß ſeine alte Mutter von einem „heftigen Schlagfluß" betroffen ſei, „welcher ihr die gantze rechte Seite nebſt der Zunge lähmete." Es ſchien wenig Hoffnung zur Geneſung vorhanden, und nun eilte er, ſie noch einmal zu ſehen; auch ſegnete Gott die Sorgfalt der Aerzte dergeſtalt, „daß ſie ſich von dieſem harten Lager ziemlich wieder erhohlen und auf der Welt mit dem alten Jacob noch die Freude haben konte, ihren einzigen Herrn Sohn, welcher auf ſeiner Rückreiſe von Italien, menſe Junii des 1729. Jahres alhier eintraff, zu ſprechen. Alſo überwand ſie durch GOttes Gnade nach einigen Wochen dieſes ſchwere Lager ſo weit, daß ſie mit Hülffe eines Stabes von einer Stube in die andere, obwohl kümmerlich, gehen konte." Das Wiederſehen war ge-

8) Ein Quartblatt ohne Siegel. Im Beſitz des Hrn. Dr. Enſſ.

ſchütternd, die alte Mutter hatte das Geſicht verloren und konnte die geliebten Züge ihres einzigen noch lebenden Kindes, ihres berühmten herrlichen Sohnes, nur noch betaſten, nur noch ſeine Stimme hören. Und ſo ſchieden ſie auch in dem Gefühle, daß ſie hier einander nicht wieder begegnen ſollten. Im October des folgenden Jahres befiel ſie „eine außerordentliche Mattigkeit“, und „dieſe bey alten Leuten gar bekante Krankheit, welche man marasmum senilem zu nennen pfleget“, war nicht zu heben. Nach einem Siechthum von elf Wochen verſchied ſie am dritten Weihnachtstage, am 27. December 1730, „Abends gegen fünf Uhr“, ſanft, ſchmerzlos und gottergeben, nachdem ſie „etwas weniges wegen ihrer Beerdigung“ angeordnet, „von den Ihrigen völligen Abſchied“ genommen und „ihren abweſenden Sohn nochmahls der väterlichen Vorſorge des Allerhöchſten“ empfohlen hatte. Sie brachte ihr Leben auf 79 Jahre 10 Monate 19 Tage, und wurde am zweiten Januar 1731 begraben. Ihr Beichtvater, Conſiſtorialrath Johann Georg Francke, hielt ihr eine würdige Denkrede, welcher obige Mittheilungen entnommen ſind. Auch der Hinterbliebenen gedenkt er darin rühmend und tröſtend. „Ich habe zuerſt meine Gedanken auf den abweſenden einigen Herrn Sohn gerichtet, einen Mann, welchen nicht allein Se. Königl. Majeſtät von Groß-Brittanien, ſondern auch mehrere hohe Häupter in unterſchiedenen Reichen und Landen, wegen ſeines ungemeinen Erkentniſſes und Erfahrung in der Muſic, Ihrer beſondern Gnade würdig achten, deſſen Namen ſein Vaterland ehret, und alle Kenner dieſer ſchönen Wiſſenſchafft hoch halten. Es hat die kindliche Liebe gegen Seine Frau Mutter, den Herrn Sohn mehr als einmal aus Engeland anhero nach Halle gezogen, und, wenn Er auch abweſend geweſen, denſelben dahin vermogt, zu deren reichlicher Verſorgung alles zu veranſtalten und Sie des von GOtt Ihm geſchenckten Segens wol genieſſen laſſen. Gewiß, GOtt kan und wird dieſe kindliche Liebe nicht unvergolten laſſen. Es wird ihrer gedacht werden in der Noth.“ Wann Händel's Mutter erblindete, wird nicht genau beſtimmt, ſondern nur geſagt, daß „ihre Augen vor einigen Jahren dunckel worden“.[9]) Vermuthlich

9) „Die Wohlthaten, welche GOtt, durch einen ſeligen Tod, an ſeinen Gläubigen thut und ſie dadurch erwecket nach denſelben zu verlangen, Warden in dem,

alſo im Jahre 1728. Sie fand ihre Ruheſtätte in dem Gewölbe Nr. 60 (ſ. I, 56) an der Seite ihres Gemahls; der leider nicht mehr erhaltene Denkſtein war mit einer langen Inſchrift geziert.[10])

Von den Briefen, die Händel auf Anlaß des Abſcheidens ſeiner Mutter nach Halle richtete, ſind zwei erhalten; der erſte von ihnen, zwei Monate nach dem Sterbefalle geſchrieben, muß uns als der einzige noch vorhandene deutſche Brief Händel's und als ein Denkmal

---

der weiland Wol-Edlen, Hoch-Ehr und Tugendbelebten Frau, FRAU Dorotheen Tauſtin, des weiland Wol-Edlen und Wolfürnehmen Herrn, Herrn George Händels ... hinterlaſſenen Frau Witwe ... gehaltenen Leichen-SERMON vorgeſtellt von Johann George Francken, Königl. Preußl. Consistorial-Rathe ... Halle, druckts Johann Grunert, Univerſitäts- und Raths-Buchdrucker." 28 Seiten in Fol. Im Beſitz des Hrn. Dr. Senff.

10) Dieſe lautete nach der etwas lückenhaften Abſchrift des verſt. Buchdruckers Joh. Chriſtian Hendel:

„Zur ſichern Ruheſtätte hat der vormalige H. F. S. M. auch Churf. Brandenburg. geheimder Cammerdiener, auch Leib-Medicus, auch 40jähriger Amts-Chirurgus

Herr Georg Händel

1674. dieſen halben Bogen für ſich und die Seinigen zum Erbbegräbniß erkaufft und dieſen Stein zum Andenken hieher ſetzen laſſen. Iſt geboren hier in Halle von Hn. Valentin Händel, Rathverwandter, 1622. den 24. Sept. Sich verheirathet, 1643. mit Frau Annen, geb. Kattin, ſo Ao. 1682. den 9. Oct. ſelig verſtorben, und hier bis zur fröhlichen Auferſtehung in ihrer Gruft in Gott ruhet. Hat in 40jähriger Ehe mit ihr erzeuget 3 Söhne und 3 Töchter: als Dorothea Eliſabet, Gottfried L. M., Chriſtoph, der in der Jugend verſtorben, Anna Barbara, Karl H. F. S. Weiſſenfelſ. Kammerdiener, Sophien Roſinen; davon erlebet als Großvater 28 Kindes-Kinder u. 2 Kindes-Kindes-Kinder.

An. 1683. den 23. April ſich zum zweiten Mal verheirathet mit Jungf. Dorotheen Tauſtin, Herrn Georg Tauſt, Senioris, wohlverdienten Predigers zu Giebichenſtein eheleibliche Tochter, in welcher Ehe er erzeuget 1 Sohn [? zwei Söhne], Georg Friedrich, und [zwei Töchter] Dorotheen Sophien, Johanna Chriſtiana. Iſt im wahren Glauben an [Gott] und an das theuere Verdienſt ſeines Erlöſers Jeſu Chriſti 1697. den 11. Febr. ſelig verſtorben, und ruhet ſein Körper allhier bis zur fröhlichen Auferſtehung aller Gläubigen.

Welche auch [erwarten] die allhier verſcharrten Gebeine ſeiner hinterlaſſenen Wittwe Frau Dorothea, geb. Tauſt, als welche ihrem Eheherrn nach geführtem 33jährigen Wittwenſtande 1730. den 27. Decbr. der Seele nach in die ſeel. Ewigkeit nachgefolget."

Von Hrn. Otto Hendel mir gütigſt mitgetheilt. Auch bei Förſtemann (Händel's Stammbaum S. 9) gedruckt.

ſeiner chriſtlichen und kindlichen Einfachheit beſonders theuer ſein. Erfüllt von der reinſten und edelſten Geſinnung, iſt er leider ganz in dem umſtändlichen, unbehülflichen, unreinen Deutſch damaliger Tage abgefaßt, und lautet buchſtäblich:

»London den ¶¶ February 1731

Monſieur

et tres Honore Frere.

Deroſelben geEhrteſtes vom 6 January habe zurecht erhalten, woraus mit mehreren erſehen die Sorgfalt die Derſelbe genomen meine Seelige Fr. Mutter geziemend und Ihrem letzten Willen gemäß zur Erden zu beſtatten. Ich kan nicht umhin allhier meine Thränen fließen zu laſſen. Doch es hat dem Höchſten alſo gefallen, Deßen heyligen Willen mit Chriſtlicher Gelaſſenheit mich unterwerffe. Ihr Gedächtniß wird indeßen nimer bey mir erlöſchen, biß wier nach dieſen Leben wieder vereiniget werden, welches der Grundgütige Gott in Genaden verleyhen wolle.

Die vielfältige Obligationes ſo ich meinem HochgeEhrten HEn Bruder habe vor die beſtändige Treüe und Sorgfalt womit Derſelbe meiner lieben Seeligen Frau Mutter allezeit aſſiſtiret werde nicht mit Worten allein ſondern mit ſchuldiger Erkäntlichkeit zu bezeügen mir vorbehalten.

Ich verhoffe daß Mhhhl Bruder mein letzteres ſo in Antwort auff deßen vom 28 Decembris a. p. geſchrieben, mit den Inlagen an den HEn Conſiſtorial Rath Franck und HEn Vetter Diaconus Tauſt wird zurecht erhalten haben. Erwarte alſo mit Verlangen Deßen HochgeEhrteſte Antwort, mit angeſchloßener Notice wegen der auffgewandten Unkoſten, wie auch die gedruckte Parentation und Leichen Carmina. Indeßen bin ſehr verbunden vor das letzt überſchickte herrliche Carmen welches als ein hochgeſchätztes Andencken verwahren werde.

Uebrigens Condolire von Hertzen Mhhhl Bruder und Deßen HochgeEhrteſte Fr. Liebſte wegen des leydlichen Verluſts ſo Sie gehabt durch das Abſterben Deſſen Herrn Schwagers und bin ſonderlich durch deſſen Chriſtmäſſige Gelaſſenheit erbauet. Der Höchſte erfülle an uns allen deſſen troſtreichen Wunſch, in Deßen allgewaltigen Schutz meinen HochgeEhrten HEn Bruder mit Dero geſamten

liebwehrteſten Familie empfehle, und mit aller erſinlichen Ergebenheit verharre

Ewr. HochEdl.

Meines HochgeEhrteſten Herrn Bruders

treshumble et tresobeiſſant

Serviteur

George Friedrich Händel.

A Monſieur

Monſieur Michael Dietrich Michaëlſen

Conſeiller de Guerre de Sa Majeſte Pruſſienne

a

Halle

en Saxe.«[11])

Der zweite Brief, aus dem Sommer deſſelben Jahres, iſt wieder franzöſiſch.

»a Londres ce $\frac{10\text{ d'Aout}}{30\text{ de Juillet}}$ 1731

Monſieur

et tres Honoré Frere.

Je vois par la Lettre que Vous m'avez fait l'honneur d'ecrire du 12 Juillet. n. ſt. en Reponſe a ma Precedente, et par la Specification que Vous y avez jointe, coubien de peines Vous avez priſes a l'occaſion de l'Enterrement de ma tres Chere Mere.

Je Vous ſuis d'ailleurs tres obligé des Exemplaires de l'Oraiſon Funebre que Vous m'avez envoyés et aux quels Vous avez voulu joindre un ſait pour feu mon Cher Pere; .... [Lücke] .... Mr. Sbuelen.

Je ſçaurai apres m'acquitter en partie des obligations que je Vous ai.

En attendant je Vous ſupplie de faire bien mes Reſpects et Compliments a Madame Votre Chere Epouſe, a ma Chere Fil-

11) Zwei Quartblätter; Rändet und Siegel ſchwarz. Im Beſitz des Hrn. Dr. Seuß.

leule, et au reſte de Votre Chere Famille, et d'etre tres perſuadé Vous même, que je ſuis avec une paſſion inviolable

Monſieur

et tres Honoré Frere

Votre

.... [Lude] ....

A Monſieur

Monſieur Michael Michaelſen

Conſellier de Guerre de Sa Majeſté Pruſſienne

à

Halle

en Saxe. «[12])

Händel hat ſeinen Dank gegen Michaelſen in Worten und Thaten überreichlich ausgedrückt. Deſſen Tochter Friederike, das einzige Kind ſeiner Schweſter, ernannte er zur Haupterbin ſeines Vermögens. Bei allem Guten, was er ſeinen Verwandten erzeigte, handelte er völlig uneigennützig. Friederike war ein aufblühendes Mädchen, ſo hervorragend aus ihrer Umgebung, daß ſie ſich von den vornehmſten Männern ihrer Vaterſtadt umworben ſah, und beſaß die ganze Liebe ihres Onkels. Sie in die Londoner große Welt einzuführen, wäre dieſem ein Leichtes geweſen; ſchon als „Nichte Händel's“ würde ſie Aufſehen erregt und ſodann auch auf den Onkel ein intereſſantes Licht zurück geworfen haben, und für alle Fälle hätte ſie ihm eine Art Häuslichkeit bereiten können. Aber ſie deßhalb aus ihrem harmlos beſchränkten Kreiſe heraus zu heben, iſt ihm niemals in den Sinn gekommen. Er erhöhte das Glück der Seinen, wie überhaupt derjenigen, die er lieb hatte, indem er auf ihre Vorſtellungen, ihre Wünſche, ihr Behagen theilnehmend und helfend einging. Sein reiner und freier Sinn ließ ihn dieſen einzig richtigen Weg einhalten zu einer Zeit, in welcher das Familienleben in allen vornehmen und künſtleriſchen Kreiſen innerlichſt erſchüttert und verwahrloſt war. Der Gotteslohn, den ihm Paſtor Francke für ſeine fromm erfüllte Kindespflicht verhieß, beſtand nun hauptſächlich in der reichen Fülle

12) Ebenfalls zwei Quartblätter u. ſ. w.; ſ. die vorige Note. Dies iſt der letzte von Händel's erhaltenen Briefen an Michaelſen. Die beiden Lücken ſind verurſacht durch das Herausſchneiden ſeines Namens, mit welchem Frau Prof. Senff der bekannten Hendel-Schütz ein Geſchenk machte.

ſittlicher Anſchauungen, die ihm aus dieſer Quelle zuſtrömten und ſeinem Gemüthe wie ſeiner Kunſt zu gute kamen.

Als Händel auf ſeiner Rückreiſe aus Italien 1729 in Halle war, ließ ihn Bach durch ſeinen Sohn Friedemann nach Leipzig einladen.[13]) Zu keiner paſſenderen Zeit hätten ſie ſich die Hand reichen können, da auch Bach nunmehr in ſeinem Kreiſe geehrt, groß und beglückt daſtand, und wir müſſen bedauern, daß die Einladung in einem Augenblicke an Händel gelangte, wo er durch den Zuſtand ſeiner Mutter ſehr bedrückt war und ſeine Geſchäfte ihn außerdem dringend nach England riefen. Daß es hauptſächlich Mangel an Zeit war, was ihn von dem Beſuche abſtehen hieß, vermag ich noch zu beweiſen. Eine Correſpondenz der London Gazette aus Hannover vom 27. Juni enthält in einem Bericht über die angekommenen Fürſten, Geſandten und ſonſtigen Hof- und Staatsperſonen folgenden Satz: „Herr Hendel reiste vor einigen Tagen durch dieſen Ort, von Italien kommend und nach England zurückkehrend.“[14]) Er kam aber nicht einmal direct von Halle, ſondern war inzwiſchen ſchon in Hamburg geweſen, um den Baſſiſten Riemſchneider zu engagiren, da er in Italien keinen paſſenden Baßſänger hatte finden können. Er ſah die alte Reichsſtadt, den Tummelplatz ſeiner unreifen Jahre, ſeit 1706 zum erſten Male wieder, ging aber an Keiſer und Mattheſon ſtill vorüber. Daher der lakoniſche Bericht von Mattheſon: „er ſoll auch, wie ich vernommen, durch Hamburg gegangen ſeyn.“[15])

---

13) „Beim zweiten Händel'ſchen Beſuch in Halle (zwiſchen 1730—1740) war Bach ſchon in Leipzig, aber krank. Er ſandte daher, ſobald er Händel's Ankunft in Halle erfahren hatte, ſogleich ſeinen älteſten Sohn, Wilh. Friedemann, dahin, und ließ Händel'n aufs höflichſte zu ſich nach Leipzig einladen. Händel bedauerte aber, daß er nicht kommen könne. Beim dritten Händel'ſchen Beſuch, um das Jahr 1752 oder 1753, war Bach ſchon todt.“ Forkel, Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke. Kap. VIII. Die Zeitangabe beider Reiſen iſt unrichtig. Händel's letzte deutſche Reiſe fand im Juli 1750 ſtatt; er war vielleicht in Halle, als Bach (am 28. Juli) ſtarb. Wie es ſich mit Forkel's Relation verhalten mag, darüber vergleiche man eben S. 18—19 die Anmerkung.

14) London Gazette v. 21./24. Juni (nach dem alten Kalender) '29.

15) Mattheſon, Ehrenpforte S. 101. Zu dieſer Nichtbeachtung Mattheſon's macht die kameradſchaftliche Weiſe, in welcher der hamburgiſche Theoretiker

Wandte er ſich nun am 24. oder 25. Juni nach London, ſo muß er ſpäteſtens am 12. deſſelben Monats von Halle abgereiſt ſein, und ſelbſt dann bliebe für den Aufenthalt in Hamburg und am Hofe zu Hannover nur die Zeit von einem Poſttage zum andern, d. h. zwei bis drei Tage, da die Poſten wöchentlich zweimal ab und zu gingen. War Händel aber, wie S. 226 berichtet ward, erſt in demſelben Monat Juni in Halle angelangt, alſo nur wenige Tage dort anweſend, und traf Bach's Sohn in Halle ein, als der Tag der Abreiſe ſchon feſtgeſetzt war, was faſt als gewiß anzunehmen iſt: ſo verliert Händel's Entſchuldigung jeden Schein ausweichender Höflichkeit und es bleibt nichts darin, als die buchſtäbliche Wahrheit. Hierüber noch den genauen Nachweis geliefert zu haben, gewährt mir in dieſem Falle eine um ſo größere Freude, da ich beſonders in allem, was Händel's Beziehung zu Bach innerlich und äußerlich berührt, die größte Unparteilichkeit und Behutſamkeit und die aufmerkſamſte Prüfung der Berichte mir zur Pflicht gemacht habe.

In Hannover oder Düſſeldorf umarmte Händel auch ſeinen theuren väterlichen Freund Steffani zum letzten Mal. Dieſer ſtarb ebenfalls im folgenden Jahre.

In England angekommen, wurde die neue Sänger-Geſellſchaft ſofort durch die Zeitungen dem Publikum vorgeführt. „Herr Händel, welcher ſoeben aus Italien zurück gekommen iſt, hat folgende Perſonen für die italieniſche Oper gewonnen. Signor Bernacchi, welchen man für den beſten Sänger Italiens hält. Signora Merighi, eine Dame von ſehr ſchönem Anſehen, eine ausgezeichnete

---

von und zu Händel ſpricht, einen lächerlichen Gegenſatz. Noch im vorigen Jahre (Mai 1728) hatte er in der 6. Strophe eines Beglückwünſchungsgedichtes an Heinichen über deſſen „Generalbaß in der Compoſition“ Händel alſo angeredet:

Was machſt du, Händel, ſchreibſt du nichts?
Schickt man umſonſt die Bothen?
An Form der ſchönen Kunſt gebrichts,
Und nicht an bunten Noten.

Unter „bunten Noten“ verſtand er nämlich die Muſik ſelbſt, und unter der „Form der ſchönen Kunſt“ nicht die ſchöne Form des Kunſtwerkes, ſondern theoretiſche Schriften zur Anleitung und Begründung der Tonſetzkunſt. Und es ſchmeichelte ſeiner Eigenliebe zu glauben, die Thätigkeit des Theoretikers ſei ungleich nützlicher und dauernder, als die des Componiſten.

Actrice und eine ſehr gute Sängerin mit einer Contratenor-Stimme. Signora Strada, welche einen ſehr ſchönen Sopran hat, eine Perſon von beſonderen Fähigkeiten. Signor Annibale Pio Fabri, ein höchſt ausgezeichneter Tenor und eine ſchöne Stimme. Seine Frau, welche Männerrollen vorzüglich gut darſtellt. Signora Bertolli, welche eine ſehr gute Sopranſtimme beſitzt; auch iſt ſie eine behende Actrice, beides in Frauen- und Männerrollen. Eine Baßſtimme von Hamburg, da in Italien keine geeignete zu finden war."[16]) Wir wiſſen ſchon, daß Johann Gottfried Riemſchneider gemeint iſt. Er hatte einen recht ſchönen Bariton, konnte aber in London keinen Boden gewinnen und ging nach beendigter Saiſon nach Hamburg zurück. Signora Bertolli hatte nicht eine Sopran-, ſondern eine Altſtimme. Unter den Italienern war Bernacchi allerdings der feinſte Sänger und inſofern auch der beſte; aber er hatte ſeinen Meridian jetzt ſchon überſchritten, ohne als Theaterſänger einen ſeiner künſtleriſchen Bedeutung entſprechenden Ruf erlangt zu haben. Dem Steffani mußte er allerdings der liebſte ſein, da er als ein Schüler Piſtocchi's direct der alten Meiſterſchule entſtammte, und es iſt anzunehmen, daß Händel ſich hier von dem Urtheile ſeines Freundes zu ſehr leiten ließ. Alle ſeine Mißgriffe der Oeffentlichkeit gegenüber beſtanden in der Bevorzugung des Kunſtvolleren, während die Maſſe ſeiner Zuhörer eigentlich das Nohere haben wollte. Senesino war durch Bernacchi, welcher daſſelbe Stimmregiſter vertrat, allerdings nicht im entfernteſten zu erſetzen. Der Tenor Pio Fabri war ein vortrefflicher Sänger, nach welchem Händel um ſo eifriger griff, als ihm dadurch eine neue Geſchicklichkeit geboten wurde, für Männer männlich zu ſchreiben. Den beſten Fund machte er aber an Signora Strada, einer wahren Perle des Geſanges. „Dieſe Sängerin hatte bei ihrer erſten Ankunft in England mancherlei Vorurtheile zu bekämpfen; Händel's Gegner waren nicht gewillt, in irgend einem Stücke mit dem zufrieden zu ſein, was er für das Vergnügen des Publikums bereitet hatte; Cuzzoni's und Fauſtina's Fähigkeiten waren noch unvergeſſen; und perſönliche Reize kamen der Strada nicht ſehr zu Hülfe, denn ſie hatte in ihrer Erſcheinung ſo wenig von einer

16) Daily Courant v. 2., u. London Journal v. 5. Juli '28.

Venus, daß man ſie gewöhnlich das Schweinchen nannte. Aber gradweiſe überwand ſie alle Vorurtheile und ſang ſich in Gunſt, beſonders bei Händel's Freunden, welche zu ſagen pflegten, daß er durch die Sorgfalt ſeiner Compoſition und Unterweiſung ſie, eine ungeſchliffene Sängerin mit ſchöner Stimme, den erſten Künſtlern Europa's ebenbürtig gemacht habe."[17]) Es gewährte ihm ſicherlich eine große Genugthuung, mit einer Sängerin durchzudringen, bei welcher der Fauſtina-Kultus von vornherein unmöglich war. An Stimme der Cuzzoni ähnlich, lernte ſie ſich viel beſſer auf der Bühne bewegen, und ſcheint keine Spur von der Falſchheit ihrer berühmten Vorgängerin beſeſſen zu haben. Es geſtaltete ſich zwiſchen ihr und dem Tonmeiſter ein herzliches Freundſchaftsverhältniß, das ſich auch in ſehr bewegten Zeiten als dauernd bewährte.

Die Geſellſchaft traf Ende September in London ein, und die Vorſtellungen begannen am 2. December mit einer neuen Oper von Händel.

Lotario. 1729.

»Fine dell' Opera | G F Handel. November 16 1729.« Den Text bildete (nach Burney's Angabe) eine ältere Dichtung des Venetianers Matteo Noris. Der deutſche König Lothar befreit die vom Herzog Berengario belagerte Stadt Pavia und heirathet die Beherrſcherin derſelben, die Königswittwe Adelaide.

Die Muſik entſpricht der Geſellſchaft; ſie iſt ſehr gut, theilweis ausgezeichnet, aber man glaubte vor kurzem von Händel'ſchen beſſeres gehört zu haben. Dieſes Urtheil hielt ſich an das Ganze; denn einzelne Geſänge, wie »Scherza in mar« und »Mouti eterne« für Strada und mehrere andere, reihen ſich ſeinen ſchönſten Erzeugniſſen an, ja das herrliche Duett »Si, bel sembiante« hat an melodiſchem und geiſtigem Gehalt wenige ſeines gleichen und ſei jedem als Anfangsſtück empfohlen, der ſich dieſer jetzt vernachläſſigten und doch ſo ſinnvollen bedeutenden Kunſtform von der lieblichſten Seite nähern möchte. Auch die Arie »Non disperi pelegrino«, mit welcher Lothar den zweiten Akt beſchließt, gehört zu denen, welche man faſt nur bei

17) Burney, History IV, 342.

Händel findet. Dem Wanderer werde nicht bange vor der Nacht, ſingt er, da bald wieder die Strahlen des neuen Tages erſcheinen würden. Die obere Violine intonirt mit dem Motiv, die untere und die Viola treten begleitend hinzu; ſodann ergreift die Singſtimme dieſes ebenſo klare als zarte Thema, und nach zwei Takten tritt es in dem bis dahin pauſirenden Baſſe auf; die lebendige Bewegung und Gegenbewegung des Geſanges und der Inſtrumente bringt gleichſam volle Dunkelheit, dann aber durch emporringende Erhebung der Töne ein Bild der folgenden Tageshelle hervor und zwar, wie ſich bei Händel von ſelbſt verſteht, durch rein künſtleriſche Mittel, ſo daß man in dieſem Tonbilde eine wahrhaft außerordentliche Muſik voll idealer Naturſchönheit bewundern muß.

Das Werk wurde recht ſauber in Cluer's Officin geſtochen.[18]) Weil Cluer aber inzwiſchen (1728) geſtorben war, überließ Händel ſeine folgenden Werke nicht der Wittwe, welche das Geſchäft noch eine zeitlang fortſetzte, ſondern gab alles, was er von jetzt an componirte, an John Walſh, der es ſich ohnehin angeeignet haben würde.

In Hamburg verwerthete man den Lothar für ein Flickwerk, welches Judith genannt wurde.[19])

Die beſten voraufgegangenen Opern Händel's kamen in der neuen Akademie nach und nach wieder an die Reihe. So erneuerte er jetzt, nachdem Lothar zehnmal gegeben war, den Julius Cäſar, der in neun folgenden Abenden ſeine alte Anziehungskraft bewährte. Darauf erſchien am 24. Februar '30 ſeine zweite neue Oper.

---

18) Lotharius, an Opera compos'd by Mr Handel. London, J. Cluer. 125 Seiten in Cluer. Später gab Schmidt die noch unverkauften Exemplare an Walſh zur Verbreitung.

19) »Judith, Gemahlin Kaiſer Ludwigs des Frommen, und einem ſogenannten Lothario der in England, und einem andern gleiches Nahmens, der in Wien aufgeführet, von Händel und Chelleri componirt worden, zuſammen geflickt. Die Ueberſetzung der Recitativen iſt von Hn. Hamann, und Hr. Telemann hat ſie in Noten gebracht. Die Arien ſind von vorgemeldten Componiſten auf Italiäniſch geblieben. In Hamburg zum erſtenmahl gegeben d. 27. Nov. 1732. mit ſehr mittelmäßigem Beifall, wegen der elenden Worte.« Mattheſon, hamburg. Zoſoph zum muſikal. Patrioten.

Partenope. 1730.

Eine Zeitangabe findet sich in Händel's Handschrift zweimal, am Schlusse des ersten und dritten Aktes: »Fine dell' Atto Primo | January 14.« — »Fine dell' Opera | G. F. Handel. | a Londres | ce 12 de Fevrier | 1730.« Der Text ist ebenfalls älteren Ursprungs, von Silvio Stampiglia, und 1699 in Neapel zuerst gegeben. Er behandelt die Gründung von Partenopolis, d. i. Neapel, durch Partenope und die dabei verfallenden Liebschaften. Es war eine der beliebtesten Operndichtungen ihrer Zeit, die auf keinem italienischen Theater fehlen durfte.

Händel hat eine wunderschöne Musik dazu geschrieben. Der Text gab ihm mehr Gelegenheit zu mannigfaltigen Ausdrucksweisen, als der des Lothar; auch die Fähigkeiten und Bedürfnisse seiner Sänger waren jetzt gründlicher erforscht. Nur einzelne Lichtpunkte seien berührt.

Die Contratenoristin (tiefer Alt) Merighi, als Mann verkleidet, schließt den ersten Akt mit einem Jagdgesange (*Io segno sol*), begleitet von zwei Hörnern, zwei Oboen, zwei Violinen, Violetta und Baß, der bei gutem Vortrage überall eine große Wirkung machen würde.

Pio Fabri hat vier männlich schöne Tenorgesänge, meistentheils von kunstvoller Gestaltung, und sie dürften noch gewinnen, wenn etwas von ihrer Coloratur gestrichen oder in die Begleitung gelegt wäre.

Alles kam nun darauf an, die beiden Hauptsänger als die ersten Personen des Drama, Strada und Bernacchi, so bedeutend hervorzuheben, daß ein entscheidendes Urtheil über sie gefällt werden konnte.

Händel stellte der Strada gleich in ihrer ersten Arie (*L'amor ed il destin*) eine schwierigere Aufgabe, als in irgend einer der vorigen Oper. »Care mura« ist die echte würdevolle Händelsprache, wie sie sich in der Anlehnung an Scarlatti bildete. Zwei der bedeutendsten Gesänge für Signora Strada nähern sich der neuen Art, »Io ti levo l'impero« und »Voglio amare«, letzterer am meisten. Wenn wir solche Tonsätze als Gesänge in der neuen Art eines Vinci, Hasse und ähnlicher Meister bezeichnen, so soll damit nur ihre historische Stel-

lung angedeutet werden; iſt aber ein künſtleriſches Gebiet immer demjenigen zugehörig, welcher es am gehaltvollſten ausfüllt, ſo muß man dieſe neue Schreibart unter Händel's Styl befaſſen, denn niemand hat es ihm in derſelben auch nur gleich gethan, und die genannten Geſänge nebſt vielen ähnlichen in ſeinen Opern und Oratorien liefern einen merkwürdigen Beweis, wie vollkommen er die jüngeren Zeitgenoſſen einholte und ihre keden Verſuche durch echte Kunſtgeſtaltung veredelte. Eine ſolche Ein- und Ueberholung des jungen Nachwuchſes gehört weſentlich zum Charakter dieſes überragenden Geiſtes, der nicht ruhen durfte, bis ihm das ganze Gebiet der Kunſt unterthan war.

Dem Bernacchi gab er gern ſanfte pathetiſche Arien von außerordentlich feiner Geſtaltung und lebhafter perlender Bewegung der Töne bei ruhiger Haltung der Harmonie, weil er ſolche am beſten vortrug. Dahin gehört beſonders »Sento amor«, ein Leckerbiſſen für wahre Feinſchmecker. Daneben halte man den einfachen Geſang »Poterti dir vorrei«, welcher die Naturfriſche des Volksliedes mit den Reizen der Kunſt verbindet und wie der freieſte Erguß dahinſtrömt. Aus ſolchen Sätzen muß man die Frage beantworten, wie ſich Händel's Melodiebildung zu der der Volkslieder verhalte.

Bernacchi's Rolle bietet einem großen Sänger die beſte Gelegenheit ſich in ſeiner ganzen Mannigfaltigkeit zu zeigen. Unübertrefflich ſchön ſind die pathetiſchen und dramatiſchen Sätze »Ch'io parta?« und »Ma quai notte di mesti lamenti«. Beide befinden ſich im Schlußakte, welcher überhaupt der reichſte iſt. »Ch'io parta?« bildet den Mittelpunkt der großen entſcheidenden Scene, beſtehend aus einem Inſtrumentalſatze, begleitetem Recitativ, dieſer Arie und einem merkwürdigen Trio, alles dramatiſch wie melodiſch vortrefflich geſtaltet und auf's feinſte inſtrumentirt; die Arie »Ma quai notte« wird begleitet von Querflöten, gedämpften Violinen und Viola, und »Bassi pizzicati senza Bassons, con la Theorba«. Zu Anfang des dritten Aktes wird man durch das ſchöne originelle Quartett »Non è incauto il mio consiglio« überraſcht.

Ein ſolches Werk trug die Gewähr einer guten Aufnahme in ſich, und doch gelangte es in dieſer Saiſon nur ſieben mal zur Aufführung, eben weil Bernacchi ſeine Aufgabe nicht zu bewältigen ver-

mochte. Signora Strada — sie heißt im Textbuche „Anna Strada del Pò", war also jetzt, und vielleicht erst seit kurzem, mit Del Pò vermählt — erwarb sich dagegen mit jeder neuen Rolle mehr Anerkennung.

In der Ausgabe, welche Walsh sofort besorgte, wird das Werk als „für die königl. Akademie aufgeführt" bezeichnet.[20])

Auch auswärts wurde Partenope sehr beliebt. In Braunschweig gab man sie „in der Winter-Messe 1731", sodann am 12. September desselben Jahres im Schlosse zu Salzthal, im folgenden Jahre in Wolfenbüttel zur Geburtsfeier Kaiser Karl's VI., und später noch öfter. 1733 war sie auf dem Hamburger Theater.[21])

Die neue Oper Ormisda, welche am 4. April zuerst gegeben wurde, ist unbekannten Ursprunges. Sicherlich war der Text von Apostolo Zeno (mit Caldara's Musik 1722 in Wien aufgeführt); die Musik dürfte aber von dem Venetianer Don Bartolommeo Gordans gewesen sein, da Händel diese Composition hörte als er im Herbst 1728 nach Venedig kam. Das Werk, welches seinen Sängern zum Theil wohl schon geläufig war, konnte sehr oft wiederholt werden. In der Mitte seines Laufes, am 21. April, wurden zwölf neue Arien an die Stelle der inzwischen unbrauchbar gewordenen gesetzt, wahrscheinlich ebenfalls, oder doch meistentheils, von auswärtigen Meistern. Mit dem erneuerten Ptolomäus schloß der erste Jahrlauf am 13. Juni.

Was nun Hof und Adel zunächst wünschten, war die Wiedergewinnung eines Contraltisten oder Castraten ersten Ranges für den abgegangenen Bernacchi. Man dachte an Senesino oder an den nicht minder berühmten Carestini. Händel setzte sich mit dem Gesandten Colman in Florenz, wie auch mit dem in Italien sich aufhaltenden Theaterdirector Swiny in Verbindung, und beide thaten Händel's,

20) „Partheneope an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre for the Royal Accademy Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh." 99 Seiten in Fol.

21) „Partheneope, aus dem Italiänischen von Hn. Wend übersetzet, Musik von Hn. Händel, was die Arien betrifft; der Recitativ von Hn. Keiser, wurde 14 Tage vor Martini aufgeführet." Mattheson, hanstchr. Zusatz zum musikal. Patrioten.

der Sache und des Hofes wegen ihr möglichstes. Zuerst wurde eine Altistin gewünscht, da Signora Merighi abgehen wollte; als aber ein neuer Contract mit dieser zu Stande kam, ersuchte Händel seine Correspondenten, sich nach einer Sopranistin umzusehen, und zwar nach einer solchen, die auch für männliche Partien geeignet sei. Gewitzigt durch allbekannte Vorgänge fügte er hinzu: „Ich nehme mir die Freiheit, Sie auf's neue zu ersuchen, in den Contracten nichts von ersten, zweiten und dritten Partien zu erwähnen, denn das hindert uns in der Wahl des Drama und ist auch sonst noch in vieler Hinsicht lästig." Der Brief ist in Colman's literarischem Nachlaß gedruckt.

„Londres ce 11 de Juin 1730.

Monsieur,

Depuis que j'ay eu l'honneur de vous ecrire, on a trouvé moyen d'engager de nouveau la Sig^re Merighi, et comme c'est une voix de Contr'alto, il nous conviendroit presentement que la Femme qu'on doit engager en Italie fut un Soprano. J'écris aussi avec cet ordinaire a Mr. Swinny pour cet effet, en luy recomandant en meme tems que la Femme qu'il pourra Vous proposer faille le Role d'homme aussi bien que celuy de Femme. Il y a lieu de croire que Vous n'avez pas encore pris d'engagement pour une Femme Contr'Alto, mais en cas que cela soit fait, il faudroit s'y en tenir.

Je prens la Liberté de vous prier de nouveau qu'il ne soit pas fait mention dans les Contracts du premier, second, ou troisieme Rolle, puisque cela nous gêne dans le choix du Drama, et est d'ailleurs sujet a de grands inconveniens. Nous esperons aussi d'avoir par Votre assistance un homme et une Femme pour la Saison prochaine, qui comence avec le mois d'Octobr de l'année Courante et finit avec le mois de Juillet 1731, et nous attendons avec impatience d'en apprendre des nouvelles pour en informer la Cour.

Il ne me reste qu'a vous reiterer mes assurances de l'obligation particuliere que je Vous aurai de votre Bonté envers

moi a cet egard, qui ai l'honneur d'etre avec affection reſpectueuſe

Monſieur

Votre
tres humble et obeiſſant
Serviteur
George Frideric Handel.

A Monſieur
Monſieur Colman,
Envoyé Extraord^re de S. M. Britanique,
aupres de S. A. R. le Duc de Toſcane
a
Florence.“[22])

Händel ſpricht hier die Hoffnung aus, Colman werde ihm noch für die folgende Saiſon einen Sänger und eine Sängerin verſchaffen helfen, ohne den Senesino oder ſonſt eine Perſönlichkeit namentlich anzuführen. Aber am 18. Juli berichtet Swiny, ſich auf die von Händel erhaltenen Briefe beziehend, an Colman: „Ich ſehe, daß man ſich Senesino oder auch Carestini wünſcht, wenn einer von ihnen für 1200 Guineen zu haben wäre. Carestini iſt, wie ich weiß, ſeit mehreren Monaten in Mailand engagirt, und Senesino, höre ich, für den nächſten Carneval in Rom. Wenn wir weder den einen noch den andern bekommen können, dann wünſcht Hr. Händel einen männlichen Sopran und einen weiblichen Alt zu haben, jedoch der Preis für beide dürfe tauſend oder eilfhundert Guineen nicht überſteigen, auch müßten ſie Ende Auguſt oder Anfang September ſich auf den Weg machen, und das Engagement der einen Perſon müſſe von der Erlangung der andern abhängen.“[23]) Aber Senesino, deſſen Stimme

22) Posthumous Letters, from various celebrated men; addressed to Francis Colman, and George Colman, the elder: with annotations, and occasional remarks, by George Colman, the younger. (London, 1820. 4.) p. 19—20.

23) G. Colman, posthumous Letters p. 21—25.

ſich bei ſeinem Aufenthalte in Italien beſſer befunden hatte, als ſeine Kaſſe, that nicht mehr ſo ſpröde, wie vorhin, und ließ ſich für 1400 Guineen behandeln. Händel drückte dem befreundeten Geſandten ſeine Zuſtimmung und ſeinen Dank aus, als Senesino ſchon in London eingetroffen war, und nannte es hauptſächlich Colman's Verdienſt, daß die Geſellſchaft nunmehr dem Geſchmacke des Hofes und des Adels entſprechend ſei.

à Londres ⅞ d'Octobr 1730.

Monſieur

Je viens de recevoir l'honneur de Votre Lettre du 22 du paſſee N. S. par laquelle je vois les Raiſons qui Vous ont determiné d'engager S^r Sinefino ſur le pied de quatorze Cent ghinées, a quoy nous acquieſçons, et je Vous fais mes treshumbles Remerciments des peines que Vous avez bien voulu prendre dans cette affaire. Le dit S^r Sinefino eſt arrivé icy il y a 12 jours et je n'ai pas manqué lor la preſentation de Votre Lettre de Luy payer a compte de ſon Salaire les cent ghinées que Vous Luy aviez promis. Pour ce qui eſt de la Sig^a Pilani nous ne l'avons pas eüe, et comme la ſaiſon eſt fort avancée, et qu'on cõmencera bientôt les Operas nous nous paſſerons cette année cy d'une autre Femme d'Italie ayant deja diſpoſé les Operas pour la Compagnie que nous avons preſentement.

Je Vous ſuis pourtant tres obligé d'avoir ſongé a la Sig^a Madalena Pieri en cas que nous euſſions eu abſolument beſoin d'une autre Femme qui acte en homme, mais nous nous contenterons des cinq Perſonnages ayant actuellement trouvé de quoy ſuppleer au reſte.

C'eſt a Votre generеule aſſiſtance que la Cour et la Nobleſſe devront en partie la ſatisfaction d'avoir preſentement une Compagnie a leur gré, en ſorte qu'il ne me reſte qu'a Vous en marquer mes ſentiments particuliers de gratitude et a Vous aſſurer

de l'attention tres respectueule avec laquelle j'ay l'honneur d'etre

Monsieur

Votre

treshumble et tresobeissant

Serviteur

George Frideric Handel.

A Monsieur

Monsieur Colman

Envoyé Extraordinaire de Sa Majeste Britannique

aupres de Son Altesse Royal le Grand Duc de Toscane

à

Florence.«[24])

Senesino war in Anbetracht seiner italienischen Einnahme mit den 1400 Guineen sehr zufrieden, obwohl er die Zweitausend der alten Akademie nicht vergessen konnte. Sein Verhältniß zu Händel war ein rein geschäftliches, und bis dahin noch nicht durch erhebliche Mißhelligkeiten getrübt.

Es kam nun eine besondere Rührigkeit in die Oper, die vorigen Zeiten schienen sich erneuern zu wollen. Die Zeitungen brachten sofort die Nachricht „Signor Senesino, der berühmte italienische Sänger, ist zum Winter engagirt, um in Heidegger's italienischer Oper zu singen.“[25]) Man nannte es Heidegger's Theater, weil dieser auf eine Reihe von Jahren das Haus gemiethet und das Inventar der früheren Akademie käuflich an sich gebracht hatte. Er suchte jetzt durch neue Scenen, Kleider und sonstige Aeußerlichkeiten die Menge wieder für die italienische Oper zu gewinnen.

Am 3. November begann der zweite Jahrlauf mit dem erneuerten Scipio; Senesino trat also in einer bekannten Rolle vor sein altes Publikum. Die am 12. Januar '31 gegebene Oper **Wenceslaus**, von Apostolo Zeno gedichtet, war vermuthlich dasselbe Machwerk, welches man schon oft in Venedig gehört hatte, und „zog nicht“, sagt Colman. Am 2. Februar folgte das vierjährige neue Werk von Händel.

---

24) Colman, posth. Letters p. 28—29. Das Original ist jetzt im Besitz der Sacred Harmony Society.

25) Daily Post v. 28. August '30.

Poro. 1731.

Die Zeit der Entſtehung iſt diesmal im Original beſonders genau angegeben. »Fine dell' atto primo mercordi li 23 di Decembr 1730.« — »Fine dell' Atto Secondo | G F Handel Decembr 30. ano 1730.« — »Fine dell' Opera di Poro. a Londra gli 16 di Gennaro 1731.«

Die Dichtung iſt Metaſtaſio's Alessandro nell' Indie, am 26. December 1729 mit Vinci's Muſik im Theater Delle Dame in Rom zuerſt aufgeführt, hier Porus, von Haſſe, der ſie faſt gleichzeitig für Dresden componirte, Cleofide genannt. Die drei erſten Operncomponiſten ihrer Tage haben alſo faſt gleichzeitig daſſelbe Drama in Muſik gebracht, und eine eingehende Vergleichung ihrer Partituren wäre ſehr lehrreich; es fehlt mir aber der Raum, das, was ſich ſchon aus der Darſtellung der Händel'ſchen Opern insgeſammt ergiebt, hier nochmals aus der Abſchätzung eines einzelnen Werkes hervorgehen zu laſſen. Das Werthverhältniß der drei Meiſter iſt durch die vorliegende Arbeit übrigens ſo bezeichnet: Händel, Vinci, Haſſe.

Porus gehört zu ſeinen ſchönſten und beliebteſten Opern, weniger durch prächtige Geſänge von großer Ausdehnung, als durch melodiſchen Reichthum und eine glückliche dramatiſche Haltung ausgezeichnet, alſo dem Otto vom Jahre 1723 ſehr ähnlich. Daß aber auch eine großprangende Muſik hier nicht fehle, ſieht man gleich an der erſten Arie des Alexander »Vil trofeo« (Tenor Fabri) und an mehreren andern Geſängen; aber die gedrängtere, dem Drama enger ſich anſchließende Haltung iſt vorwiegend, eine Haltung, in der ſich die Wünſche des Publikums mit den Anforderungen des Gegenſtandes höchſt glücklich vereinigten.

Der erſte Akt ſchließt mit einem Duett des Hauptpaares (Se mai turbo il tuo riposo, Poro-Seneſino und Cleofide-Strada), welches in zwiefacher Hinſicht bewundernswerth iſt, als muſikaliſches Kunſtwerk und als ſinnige Verflechtung der Melodien zweier vorangegangenen Arien, ſprotweiſe verſchränkt vorgetragen, ſo daß ein neckiſcher und doch ſehr gefühlvoller Ausdruck erzielt wird. Die eine dieſer Arien (Se mai più sarò geloso), von Porus geſungen, im

Duett aber von Clevſide wiederholt, ſollte man eindringlich ſtudiren, um zu lernen, wie den Geſangstönen auch bei dem kleinſten Umfange ein inſtrumentaler Körper von ſelbſtändig bedeutungsvollen Gliedern zu bilden ſei. Oder man lerne dies von dem Duett »Caro-Dolce« zu Anfang des zweiten Actes, welches von einer vierſtimmigen Harmonie der Saiten begleitet wird und das feinſte iſt, was in ſeiner Art gedacht werden kann. Der Text deſſelben ſteht nicht im Metaſtaſio, ſondern iſt von Händel eingelegt, mit einer Freiheit, deren er ſich muſikaliſchen Dichtungen gegenüber nie begab, und mit einem richtigen Blicke, den eben nur Er beſaß. Den Geſang im Zweiachteltakt »Se viver non poss'io« nennt Burney geradezu die ſchönſte aller Händel'ſchen Sicilianen, was nichts anderes heißen würde, als das ſchönſte Gebilde in dieſer Kunſtgattung überhaupt, — welchem Ausſpruche ich nur deßhalb nicht beipflichte, weil die Sicilianengattung viel zu mannigfaltig iſt, als daß ein einziger Satz ihr Vorzüglichſtes vereint enthalten könnte.

Von herrlicher Eleganz und dramatiſcher Wahrheit iſt die Arie »Se possono tanto« für Seneſino. Sie wurde ſehr beliebt, und iſt ſo entſchieden in dem ſogenannten modernen Styl geſchrieben, daß die Italiener zu Burney's Zeit (um 1780), als Rubinelli ſie mit großem Beifalle vortrug, den Händel'ſchen Urſprung derſelben bezweifelten.[26]) Aber an den ſorgfältigen Aenderungen und Correcturen der Originalhandſchrift hätten ſie ſogar ſehen können, wie ſie entſtand. Vinci's Arie zu denſelben Worten, eine der beliebteſten in ſeiner Oper, iſt ebenfalls ſehr werthvoll, doch mehr als ein niedliches, über die Empfindungen ſanft hingleitendes Tonſpiel, denn als wahrer Ausdruck der Gemüthsbewegung. Sicherlich würden die ſpäteren Italiener geneigt geweſen ſein, dieſen Tonſatz dem in einer angeblich veralteten Ausdrucksweiſe ſich bewegenden Händel, den Händel'ſchen dagegen ihrem Vinci zuzuſchreiben: ſo ſehr ſiegt das wahre Kunſtwerk, das nie alternde, im Laufe der Jahre ſelbſt über die eigenliebigſte nationale Befangenheit.

Die ſechs Schlußſätze ſind ſämmtlich Meiſterſtücke, von denen man die ergreifenden Geſänge des Porus (Dov'è? s'affetti) und der

26) Burney, History IV. 351.

Cleoſide (Spirto amato) gern als die größten und als die muſikaliſch-dramatiſchen Glanzpunkte der Oper anerkennen wird, ebenbürtig dem Höchſten was Händel in dieſer Art geſchrieben hat. Sollten wir aber außer dieſen etwas noch beſonders auszeichnend hervorheben, ſo wäre es der Mittelheil einer großen Arie, welche Cleoſide ſingt (So troppo crede al ciglio), und deſſen Worte lauten „Ein Kind, ſich in einer Quelle beſpiegelnd, ſpielt mit ſeinem Schatten, erblickt ſich ſelbſt vervielfältigt und ergötzt ſich in ſeiner Einfalt an ſeiner eignen Geſtalt" —; denn nirgends kann ſich die Art und Aufgabe des wahren Künſtlers, welche die iſt, ſein Gebiet nicht durch Ueberſchreitung der geſetzten Grenzen, ſondern durch innere Ausbreitung und Entfaltung der Mittel ſeiner Kunſt auf dem Grunde reiner kunſtmäßiger Ideen zu erweitern, deutlicher und liebenswürdiger offenbaren, als durch dieſes wahrhaft tondichteriſche Hervorzaubern einer ſelig heiteren Kindesunſchuld mitten im bewegten Drama des Lebens.

Das Werk fand ſo entſchiedenen Beifall, daß Händel es am 8. December 1736 ſchon zum vierten Mal erneuern konnte, wieder mit mehrfachen Veränderungen; das Textbuch dazu wird bezeichnet als „die vierte Ausgabe, mit Zuſätzen". Unter dieſen Zuſätzen befinden ſich vier Arienterte mit Anführungszeichen, was durch eine Anmerkung erklärt wird: „Die Geſänge, welche man ſo (») bezeichnet hat, ſind nicht von Hrn. Händel componirt." Drei derſelben laſſen ſich noch nachweiſen und zwar aus Händel's eignen Notizen, die er zu einem nicht mehr erkennbaren Zwecke auf ein loſes Blatt ſchrieb.

»*Aria* 1. Tiranno tu ridi allora che uccidi .... dal Sig^r Gio. Alberto Ristori (Dresda) ward gegeben bei [d. i. by] Sig^r Annibali in Poro im erſten Act, ex D. mit ausgeſchriebenen Inſtrumenten V. 1. 2. Violetta. Basso. unter Violetta e Basso war geſchrieben si volti subito in der Violetta unten auf der letzten Linie ohne eine, im Baſſo auf der letzten, auf beyden ....

»*Aria* 2. Mira virtu che troppo và di se stessa altera .... in Pore im andern Act ex D mit ausgeſchriebenen Inſtrumenten Corn. 1. 2. Vio. 1. 2. Violetta Basso, eine Violetta e Basso war geſchrieben si volti

»*Aria* 3. Per l'Africane arene Leone innamorato geloso del suo bene ... dal Sig^r Leonardo Vinci. Cantata da Sig^r. Antonio

Bernacchi, wurde gegeben bey [by] Domenico Annibali, in Poro, im dritten Act ex F dur mit ausgeschriebenen Instrumenten. Corn. 1. 2. V. 1. 2. Viola von einer andern Hand. den Baß u. noch eine erste Violin und andere Violin ex A.«[27])

Der Text der ersten, von Ristori componirten Arie beginnt bei Händel »Tiranna lo sento«; die beiden andern sind den Worten nach fast unverändert geblieben.

Nach der sofort erscheinenden Ausgabe von Walsh[28]) gab man die Oper schon am 25. Februar '32 in Hamburg[29]) und „in der Sommer-Messe" desselben Jahres in Braunschweig.[30])

Darauf wurden Rinald „mit mancherlei Zusätzen" und Rodelinda erneuert; besonders die letztere „zog sehr", sagt Colman. Die Saison schloß mit Rodelinda schon am 29. Mai, wahrscheinlich wegen der ungewöhnlich großen Hitze.

27) Das Blatt befindet sich zu Cambridge im Fitzwilliam-Museum: X. 3. 32. Um 1737 geschrieben.

28) »Poros an Opera as it is Perform'd at the Kings Theatre in the Hay Market Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh« 82 Seiten in fol. Sie erschienen angezeigt in Daily Journal v. 2. März '31. Am Tage vorher kündigte Frau Cluer ihren Nachdruck der fav. Songs für 2 sh. 6 d. in derselben Zeitung an.

29) Mattheson, heutsche Zusatz zum musikal. Patrioten. Titel: „Triumph der Großmuth und Treue, oder Cleofida Königin von Indien". Mendt, der Uebersetzer, bemerkt im Vorbericht: „Wie Schreib- und Hörens-würdig dieselbe sey, zu erweisen, wird hoffentlich genung heißen, wenn ich nur erinnere, daß sie verwichenes Jahr nicht allein zu Londen mit ganz ungemeinem Zulaufe, nach des Hn. Handels Gemüthern, (als welche sich auch hiesigen Ortes hören lassen wird, und die einer derer Kürtzen, jemahls von diesem berühmten Virtuosen verfertigten Wercke ist,) unter dem Nahmen Porus, sondern auch zu Dresden auf ausdrücklichen Befehl Sr. Königl. Maj. von Pohlen, von dem Hn. Capellmeister Hassen in die Music gesetzet, (wiewohl dem wörtlichen und umständlichen, nicht wesentlichen Inhalte nach, in etwas verändert und weitläuftiger,) unter dem Nahmen Cleofida, aufgeführet worden: Diese letztere Rubric aber hat man mit Fleiß behalten, damit frühzeitige Verächter nicht alsobald bey Erblickung des Titul-Blattes mit dem Vorwurfe herausfahren mögen, als ob man ihnen was Altes und aufgewärmtes präsentire, weil man schon vor genommen Jahren allhier auch eine Piece, Porus benahmet, die doch mit gegenwärtiger nicht die geringste Verwandtschafft führet, gesehen hat. . . Daß unser Herr Telemann die Teutschen Recitativer unter Noten gebracht, brauche ich wohl nicht erst zu melden."

30) Textbücher in der Bibliothek und im Archiv zu Hannover.

Signora Merighi, der neue Bassist Commano und der Tenor Pio Fabri gingen davon. Letzterer konnte trotz seiner schönen Stimmmittel hier keinen rechten Boden fassen. Nach der Haltung seiner Gesänge war er ein Heldentenor, hatte aber als solcher in der italienischen Oper einen ungünstigen Stand gegen Senesino und dessen Bewunderer. Er wurde durch Gio. Battista Pinacci vollauf ersetzt, für den Händel in den folgenden Opern mehrere seiner schönsten Gesänge geschrieben hat und der besonders im Lyrischen eine große Stärke besaß. Für Signora Merighi gewann man den Castraten Campioli (Antonio Gualandi detto Campioli), der viele Jahre mit Ruhm in Braunschweig und Hamburg gesungen hatte. Den bedeutendsten Zuwachs erhielt man aber durch den Bassisten Antonio Montagnana, der ein höchst ausgezeichneter Sänger gewesen sein muß, wenn wir aus den für ihn componirten Gesängen einen Schluß ziehen dürfen. Da indeß das Streben Händel's, alle Stimmregionen möglichst gleichmäßig zu besetzen, alle Personen des Singspiels nach ihrer dramatischen Bedeutung zu behandeln, die vollste Mannigfaltigkeit der hier möglichen Ausdrucksweisen zu erzielen, jetzt mehr und mehr hervortritt, eben als Gegenwirkung gegen den immer weiter um sich greifenden Unfug einer armseligen monotonen Dürftigkeit zu Gunsten des „ersten Sängers": so dürfte man seinen Sängern wohl zu viel Ehre erzeigen, wenn man sie schlechthin nach seiner Musik beurtheilen wollte.

Mit solchen Kräften und mit mäßig guten Aussichten begann der dritte Jahrlauf am 13. November '31. Nachdem Tamerlan und Atmet wieder vorgeführt waren, erschien am 15. Januar '32 die neue Oper

Ezio. 1731—32.

Mit den Schlußblättern des Originals ist wahrscheinlich auch die Zeitangabe der Entstehung verloren gegangen. Es bedarf aber kaum der Erwähnung, daß das Werk in den letzten Monaten vor der Aufführung componirt wurde. Die Bezeichnung der Ouverture in Händel's Handschrift als »Titus l'Empereur« deutet auf ein anderes, nicht vollendetes Werk, dessen Bestandtheile wahrscheinlich im Ezio verwerthet sind.

Der Text ist wieder von Metastasio, und ist einer derjenigen welche viele Componisten anzogen, so daß der Vergleichung hier ein reicher Stoff zu Gebote steht. Unter den Opern nach Metastasio's Text muß uns jetzt neben Händel die von Gluck die merkwürdigste und lehrreichste sein, um so mehr da sie entstand, als der Meister seine neuen Grundsätze schon bekannt gemacht und im Orpheus (1762) erprobt hatte. Die Partitur seiner Oper, welche man verschollen glaubte, fand ich im British Museum in einer wohl erhaltenen vollständigen Abschrift.[31]) Von der Vergleichung dieser Composition mit der Händel'schen können hier nur die allgemeinen Ergebnisse mitgetheilt werden. Händel's Werk ist köstlich, und die Zusammenstellung mit dem von Gluck erhöht seinen Werth bedeutend, zum Theil auf ganz unerwartete Weise. Zu der behaglichen Fülle und Mannigfaltigkeit, der keuschen und doch so lebensfreudigen Schönheit seiner Gesänge bildet der Bombast und die Monotonie der Gluck'schen allerdings einen sonderbaren Gegensatz. Die merkwürdigste Wahrnehmung, welche sich dabei aufdrängt, ist die, daß Gluck hier überall selbst im Dramatischen und Declamatorischen gegen Händel zu kurz kommt. Während der letztere Bild an Bild reiht, in Tonart, Melodie, Begleitung und überhaupt in allem und jedem von einander abgehoben und in sich individuell selbständig, legt Gluck eine große Anzahl seiner Gesänge für verschiedene Personen ganz gleich an und sucht mit allen dieselbe, und zwar eine möglichst aufregende Wirkung zu erzielen, vergessend, daß eine derartige Wirkung auf solche Weise weder erreicht werden kann, noch im Drama erreicht werden soll. Die Betonung der Worte und die Bildung der Melodien auf Grund der vorliegenden Dichtung habe ich in allen Gesängen und begleiteten Recitativen vergleichend beobachtet, ohne bei Gluck einem einzigen Satze begegnet zu sein, der die Händel'sche Kernhaftigkeit und die immer gerade in den Mittelpunkt dringende Richtigkeit seiner Betonung erreichte, wenn er auch einiges bietet, was ehrenvoll neben Händel bestehen kann. In dem rein Musikalischen durfte man bei den landläufigen Vorstellungen über diese Meister schon eher geneigt

31) »Ezio di Metastasio, Musica del Sgr. Gluck 1764.« Add. MSS. 16,915.

ſein, Händel's Uebermacht zu begreifen; ſie iſt allerdings bedeutend genug, und eine Abſchätzung nach der Oper Ezio wird erlaubt ſein, da Händel's Muſik im 48ſten und die von Gluck im 51ſten Lebensjahre (1763) geſchrieben wurde, als beide ſchon ihr neues Gebiet betreten hatten, der eine das oratoriſche, der andere das franzöſiſch-dramatiſche. Was in Gluck's Oper werthvoll erſcheint, die Tonfülle und breitere Anlage einiger mehrſtimmigen Sätze namentlich in den Schlußſcenen, leitet uns unmittelbar auf ſeine franzöſiſchen Werke; den voraufgehenden italieniſchen kann man nur den Werth eines umhertappenden, durch Verhältniſſe und Rückſichten beengten Verſuches, nicht ſelbſtändige Schönheit, zuerkennen. Bei ihm trifft alſo völlig zu, was man bei Händel wohl behauptet, aber niemals bewieſen hat; Gluck's italieniſche Opern (Orpheus und Alceſte ausgenommen) ſind wirklich nur Vorſtufen ſeiner franzöſiſchen und durch dieſe überwunden, während Händel's Compoſitionen für die italieniſche Bühne als ſelbſtändige, abgerundete muſikaliſche Bildungen, in gezogenen Grenzen ſich bewegend und in dieſen vollendet, immer neben ſeinen Oratorien ihren Platz behaupten werden.

Die ſchönſten Geſänge in Händel's Ezio für die vier Hauptvertreter der verſchiedenen Stimmlagen ſind »Se povero il ruscello« und »Tergi l'ingiuste lacrime« für Pinacci (Tenor), »Quel fingere affetto«, das ergreifende Recitativ »Che fo? dove mi volgo?«, die ganze Scene »Misera dove son« mit der Schlußarie »Ah! non son' io« für Strada (Sopran), »Ecco alle mie catene«, »Guarda pria« und »Se la mia vita« für Seneſino (Contr'alt), »Gia risonar d'intorno« und »Nasce al bosco« für Montagnana (Baß). Der letztgenannte Satz iſt eine praktiſche Magna Charta für jeden wahren Baſſiſten.

Walſh lieferte die rechtmäßige Ausgabe, und Cluer's Witwe wieder den Nachdruck.[32])

Mit dem inneren Werthe dieſer Oper ſteht die geringe Zahl von

32) »Ætius an Opera as it is Perform'd at the Kings Theatre in the Hay Market Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh. 91 Seiten in Fol. Als erſchienen angezeigt am 11. Febr. '32. Jean Cluer's Nachdruck, vor welchem Walſh warnt, wurde ſchon am 7. Febr. '32 angekündigt.

fünf Vorſtellungen, welche ſie erlebte, in einem auffallenden Mißverhältniſſe. Die Neigungen des Publikums wurden von jetzt an unbeſtändiger und wetterwendiſcher als jemals und entzogen ſich aller vernünftigen Berechnung. Händel prüfte ſeine Zuhörer ſchon am 19. Februar mit einer neuen Compoſition.

Oſoarme. 1732.

»Fine dell' Opera. G. F. Handel li 4 di Febraro. 1732.« lautet die Bemerkung am Ende des Originals. Der Wochentag »Venerdy« iſt nachträglich noch darüber geſchrieben. Nach Burney[33]) war der Text von Matteo Noris, als Alfonſo Primo 1694 in Venedig gegeben; die Namen der Perſonen hat Händel nachträglich in ſeiner Handſchrift geändert. Die Haupthandlung iſt ein wilder und alberner, von einem königlichen Günſtling angefachter Streit zwiſchen Vater und Sohn, ungefähr von der Art, wie er zwiſchen König Georg und ſeinem Erſtgebornen, dem Prinzen von Wales damals ſchon in der Luft lag, deſſen Ausbruch auch für Händel unerwartet verderbliche Folgen hatte.

Oſoarme erlebte in dieſem Jahrlaufe zehn Vorſtellungen, ſtand alſo in der öffentlichen Gunſt höher, als Ezio. Daß lediglich ſein innerer Werth ſolches bewirkte, kann man eben nicht ſagen, denn im Ezio ſind einige große Züge, welcher Oſoarme ſich nicht rühmen kann. Aber eine reiche Mannigfaltigkeit muſikaliſcher Ausdrucksweiſen, ſchöne ſangbare Melodien (z. B. gleich die erſte Arie der Strada »Rendo'l ſereno al ciglio«, die Duette »Per le porte del tormento« und »Tu caro«, die Menuet für Seneſino, und viele andere), ein glückliches Anlehnen an die neue Richtung (man betrachte unter andern nur die ausgezeichneten Tenorgeſänge »La turba adulatrice« und »Se discordia«) und eine wohlberechnete Kürze verliehen ihm damals das Uebergewicht. Es bleibt auch immerhin ein vorzügliches Werk. Der Schlußchor iſt glänzend und gehaltvoll. Tenor und Baß ſind im Oſoarme neben den oberen Stimmen wieder auf's beſte bedacht, Montagnana beſonders in dem ordentlichen Geſange »Sento il cor«, wie überhaupt jeder Stimme und jeder dramatiſchen Perſon

33) History IV. 356—57.

ihr Recht geschieht ohne ängstliche Rücksichtnahme auf die Sänger. So natürlich und preiswürdig uns dies jetzt erscheint, so gewagt und für den augenblicklichen Erfolg nachtheilig war es zu einer Zeit, wo jene Operubesucher, welche sich früher an Bononcini und sodann an der Bettler-Oper ergetzt hatten, mehr und mehr der neu-italienischen Richtung zuströmten.

Die Ausgabe von Walsh erschien einige Wochen nach der ersten Aufführung, zunächst als »favourite Songs«, um Frau Cluer das Handwerk zu legen.[34])

Auch Attilio Ariosti's beliebte Oper Coriolan wurde wieder hervor geholt, und die Damen vergossen abermals Thränen bei der Kerkerscene. Hierauf folgte Flavius, die Händel'sche Oper aus dem Jahre 1722.

Lucio Papirio Dittatore, von Apostolo Zeno, am 23. Mai gegeben, vielleicht mit der Musik von Caldara[35]), erlebte vier Vorstellungen. Der Jahrlauf schloß am 20. Juni mit der vierten diesjährigen Aufführung von Acis und Galatea.

Der folgende, am 4. November begonnen, brachte zuerst Catone in Utica von Metastasio, vermuthlich nach Leo's Composition, die Händel 1728 in Rom und 1729 in Venedig hörte; sodann die älteren Opern Alexander und Ptolemäus, und am 27. Januar '33 ein neues Werk von Händel,

Orlando. 1732.

»Fine dell Atto 2^do | Nov. 10.« — »Fine dell' Opera G. F. Handel | Novembr 20 1732.« Der Text, von Dr. Braccioli, kam als Orlando furioso 1713 in Venedig mit Ristori's Musik zur Aufführung.

---

34) »Sosarmes an Opera as it was Perform'd at the Kings Theatre in the Hay Market. Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« 83 Seiten in fol. Ein Theil davon erschien schon am 11. März: »This day is publish'd The favourite Songs in the Opera call'd *Sosarmes* . . . price 2 s. 6 d. J. Walsh.« Daily Journal v. 11. März '32.

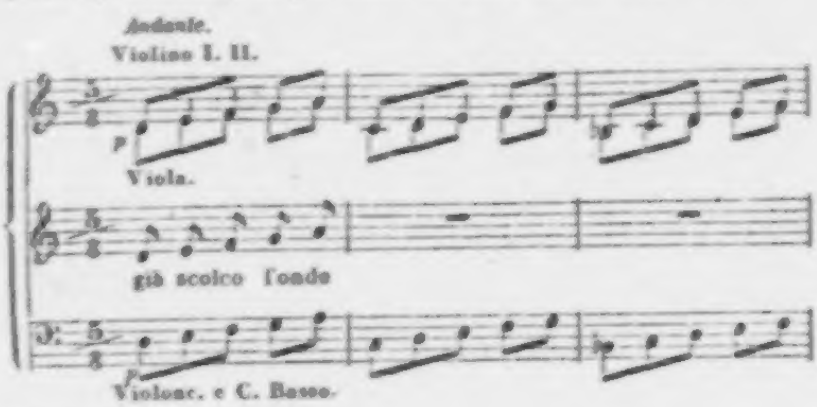
35) Gelman sagt: »Lucius Papirius a new Opera (Handell) it did not take«. Händel's Name als der des Componisten ist hier erst nachträglich hinzugefügt, die Angabe muß aber doch auf einem Irrthume beruhen.

Händel's Geſellſchaft hatte im verfloſſenen Sommer eine neue Veränderung und zugleich eine Einſchmelzung erlitten, denn der Tenor Pinacci, welcher nebſt Signora Bagnoleſi davon ging, wurde nicht wieder erſetzt. Händel hatte jetzt nur fünf namhafte italieniſche Sänger, und dieſe waren im Orlando auf folgende Weiſe vertheilt: Orlando, Senesino; Angelica, Königin von Catai, Signora Strada; Medoro, ein afrikaniſcher Prinz und Geliebter der Angelica, Signora Bertolli; die Schäferin Dorinda, Signora Celeſte (Gismondi, umfangreicher Sopran, neu engagirt); Zoroaſter, ein perſiſcher Magier, Montagnana. Den erſten Akt eröffnet Zoroaſter, bei nächtlicher Stille in Betrachtung der Geſtirne verſunken, mit einem kurzen begleiteten Recitativ von „wilder Großheit", wie ſchon Burney bemerkt hat.[36]) Bald darauf folgt ſeine vollbegleitete große Arie »Lascia amor«, einer jener Geſänge, mit denen ein wahrer Baſſiſt alles niederſingen kann, und der im Munde eines alten, halbwilden und halbweiſen Zauberers, wie Zoroaſter hier erſcheint, außerordentlich bezeichnend iſt. Daſſelbe gilt von Zoroaſter's gewaltiger Arie im dritten Akt »Sorge infausta«. Ihm iſt in dem Werke überhaupt eine ſo hervorragende Rolle zuertheilt, daß die Oper füglich Orlando und Zoroaſter heißen könnte, eine Neuerung, gegen welche indeß Senesino gewiß den ſtärkſten Einſpruch erhoben hätte. Die Anſprüche dieſes anmaßenden Caſtraten waren überhaupt nicht mehr zu befriedigen; und wie er früher gegrollt hatte, als Cuzoni und Faustina ihm die Verehrer entzogen, ſo war er jetzt noch viel mehr aufgebracht, daß ſämmtliche Mitſänger anfingen, ſich eine achtenswerthe künſtleriſche Stellung neben ihm zu erobern. Weder die große und in ihrer Art ganz neue Scene am Schluſſe des zweiten Aktes, welche den wahnſinnigen Orlando ſchildert, noch die reiche Zahl ſeiner übrigen ſchönen Geſänge und Recitative konnte ihn vergeſſen laſſen, daß er unter Händel's Regiment keine Ausſicht hatte, jemals wieder ein abſoluter Theatermonarch zu werden. Wie ganz anders benahm ſich Signora Strada, welche mit ihrer wundervollen Arie »Verdi piante« zufrieden war, und der Celeſte die beiden Geſänge »Quando spieghi« und »Amor è qual vento«, ſowie der Ber-

36) History IV, 363.

tolli die Siciliana »Verdi allori«, sämmtlich von größter Schönheit und Originalität, durchaus nicht mißgönnte!

Das Duett zwischen Angelica und dem wahnsinnigen Orlando (Strada und Senesino), in welchem sich die Verschiedenheit der Personen und ihrer Lage und Gefühle bei voller Einheit der Stimmung bewundernswerth ausspricht, muß auf der Bühne von tiefer Wirkung gewesen sein. Burney nennt es als musikalisches Kunstwerk „die meisterlichste Composition der ganzen Oper"[37]), und wir wollen ihm nicht widersprechen. Die größte Merkwürdigkeit dieser Oper ist jedenfalls die schon genannte Schlußscene des zweiten Aktes, bestehend aus mehreren recitativischen und arioſen Sätzen, in denen sich eine freudige, bedeutende Melodie geltend macht, die auch gegen das Ende hin siegreich zum Durchbruch kommt. Das wäre nun seiner Form nach ein völlig modernes Operufinale ohne Chor, einem Weber'schen Tongemälde verwandt, und man könnte diese Scene, wie die Sachen jetzt stehen, aufführen ohne daß bei den Zuhörern auch nur entfernt der Gedanke eines Händel'schen Ursprunges aufstäme: so wenig paßt sie in die Begriffe, welche man für Händel's Kunst als maßgebend angenommen hat. Unter seinen eignen Compositionen steht sie der großartigen Scene der Dejanira im Herakles[38]) am nächsten. Zur volleren Charakteristik eines Wahnsinnigen griff er hier sogar über die natürlichen oder so zu sagen vernünftigen Zeitmaaße hinaus zu dem fünftheiligen Takte, in dieser merkwürdigen Stelle:



37) History IV, 365.

38) Herakles, Ausgabe der d. Händelgesellschaft IV, 221—32.

Auch die schon genannte geistvolle Arie der Dorinda »Amor è qual vento« ist in ähnlicher Beziehung merkwürdig, nämlich durch den absteigenden Gang aus der großen Septime in die kleine bei ruhendem Basse:

oder eigentlich nur durch den Streit über den „Erfinder“ dieſer angenehmen und bald weit und breit nachgeahmten Neuerung. Jomelli und Galuppi, zwei Componiſten der nächſten Generation nach Händel, verſuchten faſt gleichzeitig einen ähnlichen Gang, der eine in Venedig, der andere in Turin, worauf unter ihren Anhängern die wichtige Streitfrage entſtand, wer von ihnen der „Erfinder“ ſei![39]) Ueber viele ähnliche Fragen, die ſich im Gebiete der Muſikgeſchichte noch herum treiben, wird man, wie über die vorliegende, lächeln, ſobald der thatſächliche Verhalt feſtgeſtellt iſt.

Gleichſam um in dieſer Oper nach allen Seiten hin erneuernd aufzutreten, geſellte Händel zu der Erfindung (wenn wir uns ſo ausdrücken ſollen) einer neuen Taktart und eines neuen harmoniſch-melodiſchen Ganges auch noch die Anwendung eines neuen Inſtrumentes. Der ausgezeichnete Geiger Caſtrucci, welcher in Händel's Orcheſter die erſte Violine ſpielte, bediente ſich um dieſe Zeit einer neuen Solo-Viola wahrſcheinlich von ſeiner eignen Erfindung, Violetta Marina genannt und in ſeinem Concerte am 28. Februar anſcheinend zuerſt vor die Oeffentlichkeit gebracht.[40]) Händel hat das Inſtrument im

---

39) Vgl. Burney, History II, 161–65. IV, 363.

40) »At Mr. Hickford's great Room in Pantonstreet, near the Hay-Market, on the 28th day of Feb., Mr. *Castrucci*, first Violin to the Opera, will have a compleat Entertainment of Vocal and Instrumental Musick, with several Concertos of his own Composition; and particularly will play two Solo's on a fine Instrument, call'd *Violetta Marina*, and the 1st and 8th Concerto of his Master the famous Corelli.« Daily Post v. 23.—28. Febr. '32. In der Anzeige eines Concertes »for the benefit of Mrs. Forsyth« in Perkhuil-dings am 14. April heißt es wieder: »N. B. Mr. Castrucci is to play some Concertos of his own Composition, on a fine Instrument, call'd Violetta Marina.« Daily Post v. 6. April '32. Pietro Caſtrucci, damals ſchon 64 Jahre alt, war ein Sonderling, den Hogarth in dem Bilde »The enraged Musician« verewigt hat; ſein Bruder Preſpero war weniger bedeutend. Er ſtellte ſich bald als wünſchenswerth heraus, einen jüngeren Mann als erſten Geiger im Orcheſter zu haben. Nach Hawkins' Erzählung (V, 361) hätte Händel den ſehr fähigen Jehn Clegg an ſeine Stelle zu ſetzen geſucht, und zwar auf eine Weiſe, die Händel nicht ähnlich ſieht und ſeiner durchaus unwürdig iſt. Burney (IV, 659) ſagt denn auch ausdrücklich, daß nicht Clegg, ſondern Feſting (der mit Burney befreundet war) den alten Pietro Caſtrucci ablöſte, und zwar erſt im Jahre 1737, als Händel mit der Oper in Haymarket ſchon ſeit Jahren nichts mehr zu ſchaffen hatte. Die Leiter

dritten Akt zu Seneſino's Arie »Già l'ebro mio ciglio« verwandt. Die Begleitung beſteht hier aus zwei »Violette marine con Violoncelli pizzicati«, für die beiden Caſtrucci, »per gli Signori Castrucci«, wie Händel in ſeinem Manuſcript ausdrücklich bemerkt hat. Weil das Inſtrument wieder in Vergeſſenheit gerathen iſt, können wir nur aus ſeinem Namen und der Händel'ſchen Muſik einigermaßen auf ſeine Beſchaffenheit ſchließen. Die kleine Viola, Violetta genannt, war damals im Gebrauche und kommt auch bei Händel vor, niemals aber als ein Soloinſtrument gleich dem Violoncell und der Violine. Die beiden Violette marine hingegen treten nur ſolo auf, in einem ſelbſtändigen zweiſtimmigen Satze, welchem ſich erſt bei dem Eintritt des Geſanges ein zarter Violoncellbaß zugeſellt. Ob Caſtrucci ſein Inſtrument nach der alten Tromba marina benannte, und welchen Sinn er mit dem Beiworte »marina« verband, wird wohl immer unaufgehellt bleiben. Aber ſoviel iſt gewiß: ſeine Violetta marina war eine kleine Viola, zum Solovortrage geeignet, wegen ihrer Zartheit vielleicht auch nur auf dieſe Weiſe verwendbar, und hatte den Umfang einer gewöhnlichen Viola. Die obere Violetta marina erreicht in dem Händel'ſchen Satze in der Höhe das zweigeſtrichene Es, die untere in der Tiefe das kleine E, ſo daß Burney's Vermuthung, ſie ſei eine Art Viola d'amore, unmöglich richtig ſein kann.

Das erſte Textbuch zu Orlando iſt mit der Jahreszahl 1732 bezeichnet, woraus zu ſchließen ſein möchte, daß die Aufführung ſchon Ende dieſes Jahres ſtattfinden ſollte. Die Oper erlebte in dieſer Saiſon eine ihrem inneren Werthe entſprechende Anzahl von Vorſtellungen, nämlich ſechzehn. Der Druck erſchien ſchon am 6. Februar '33.[41])

Außer Floridante wurde jetzt auch Bononcini's beliebte Oper

---

der Gegenoper hatten natürlich kein Bedenken, einem alten verdienten Manne zu Gunſten eines eifrigeren Anhängers, wie Feſting war, das Brod zu entziehen; aber zu Händel's außerordentlich zarter Rückſichtnahme in ſolchen Verhältniſſen will dieſer Zug nicht paſſen, und es iſt recht erfreulich, daß ſich die völlige Grundloſigkeit deſſelben noch beweiſen läßt.

41) »This day is publish'd *Orlando* an Opera ... comp. by Mr. *Handel*. Engraven in a fair Character and carefully corrected. price 11 s. 6 d. J. Walsh.« (Daily Journal v. 6. Febr. '33 und öfter.) 90 Seiten in Fol.

Griſelda wieder erneuert, mit welcher die Saiſon am 9. Juni ſchloß. Burney ſagt: „Durch welchen Einfluß dieſe Oper, das Werk eines rivaliſirenden Componiſten, nun auf die Bühne gelangte, und ob es unter Händel's Leitung aufgeführt wurde, iſt nicht leicht zu entdecken. Es iſt jedoch höchſt wahrſcheinlich, daß Heidegger, der Eigenthümer des Theaters, das Haus an Bononcini abließ, als Händel's Saiſon vorüber war.“[42]) Dies iſt aber nichts weniger als wahrſcheinlich, da Bononcini England bereits verlaſſen hatte. Dagegen wird es jedem einleuchten, wenn Händel als rechtmäßiger Erbe des muſikaliſchen Archivs der Akademie ſeine Schätze auf's beſte zu verwerthen ſuchte und jetzt ein Werk von Bononcini hervorzog, wie im vorigen Jahre eins von Attilio Arioſti. Er that es lediglich aus Geſchäftsrückſichten, hat aber damit zugleich einen Beweis gegeben von ſeiner unbefangenen Stellung zu den früheren Streitigkeiten.

Mit dieſen vier Jahrläufen war die neue Akademie wieder zu Ende. Die Freiheit, deren Händel ſich bei der muſikaliſchen Leitung derſelben erfreute, iſt auch daraus erſichtlich, daß er keine ſeiner ſechs ausgezeichneten Opern, welche er in dieſer Zeit ſchrieb, einem vornehmen Muſikliebhaber widmete, wie bei der alten Akademie bräuchlich geweſen, noch für den Druck der Muſik die Beihülfe der Subſcription in Anſpruch nahm. Man muß aber nicht meinen, die vier Jahre der neuen Akademie ſeien ſo ereignißlos und ruhig vorüber gegangen, wie es nach obiger Beſchreibung den Anſchein haben könnte. Das ſich in ihnen für die Tonkunſt entwickelnde Neue iſt vielmehr ſo bedeutend, daß zu einer genügenden Darlegung deſſelben das ganze folgende Kapitel nöthig geworden iſt.

42) Burney, History IV, 367.

4.

Die erſten öffentlichen Oratorien in London und Oxford.

1731—1734.

Was hier unſerm Auge ſich darbietet, iſt die Ernte früherer Saaten, und zugleich die reiche Ausſaat für alle folgende Zeit. Aus den Thatſachen dringt mit voller Gewalt der Beweis hervor, daß die Tonkunſt in einem fortſchreitenden Aufſtreben begriffen war, während ſich zugleich ihr Verhältniß zu der Oeffentlichkeit viel inniger geſtaltete, und daß ſelbſt die Abirrungen von der künſtleriſchen Bahn nur dazu dienten, mit um ſo ſtärkerem Verlangen und größerer Beharrlichkeit zu ihr zurück zu ſtreben.

Die Nachfolger der Bettler-Oper ſahen ſich bald genöthigt, ihre Stoffe auf dem ländlichen und idylliſchen oder paſtoralen Gebiete zu ſuchen. Das Publikum faßte eine entſchiedene Vorliebe dafür, und ſchon um 1730 war alles paſtoral und engliſch. Die Grenzen der italieniſchen Oper wurden dadurch noch enger gezogen. Ein einſichtiger Muſikkenner (vielleicht Dr. Arbuthnot) hatte dieſer Oper ſchon früher das Wort geredet, verſichernd: „Jedermann iſt von ihr ergötzt, ausgenommen die Kritiker, welche noch immer ihre alte Feindſchaft gegen ſie aufrecht erhalten und jeden Liebhaber der Muſik und der Opern als einen ſchalen Kopf in Verruf zu bringen ſuchen. Die Oper als ein rein dramatiſches Vergnügen anſehen, heißt etwas von ihr fordern, was ſie nicht zu geben beabſichtigt. Die ſtrengen Regeln der Kritiker ſind hier ganz am unrechten Orte. Laß ihn das

Magazin seiner Vorschriften, betreffend die Diction, die Kraftreden und Einheiten, für das Drama aufbewahrem, dessen Geschäft es ist sie zu beobachten; in der Oper ist ein gutes Ohr unendlich mehr berechtigt, ein Urtheil zu bilden, als jemand der sein Leben dem Studium des Aristoteles, Rapin oder Bossu widmete und kein Gehör hat." [1]) Aber die Gegner derselben sollten noch alle mehr oder weniger zu ihrem Rechte kommen, die Nationalæn und die Verständigen in den englischen Oratorien, die Fürsprecher des Dramatischen, soweit ihre Forderungen überhaupt zu erfüllen waren, in der späteren französischen Oper. Die genannte Zeitung brachte nach einigen Jahren, als die Hoffnungen auf eine nationale dramatische Oper neu belebt waren, einen Artikel über Drama, Oper und Gewalt der Musik, in welchem geradezu behauptet wird: „Was von der Tragödie und Komödie gesagt ist, gilt auch von der Oper; denn die Fabel derselben sollte ebenso regelrecht behandelt, der Charakter der Personen so richtig angelegt, und hier wie dort derselbe moralische Ausgang herbei geführt werden; auch ist dem Wirken des Genies in der Oper ein nicht minder weiter Spielraum eröffnet, wie in den Tragödien und Komödien." Es ist hier zunächst das poetische Genie gemeint. Aber wenn die Dichtung eines Singspiels eine solche Bedeutung haben könnte, dann würde Metastasio, der in diesem Fache vergleichungsweise die größte dichterische Kraft entfaltet hat, als Dramatiker neben Shakespeare und Moliere gesetzt werden müssen. Alle Kunst zeigt sich erst wahrhaft groß in der Gestaltung. Der Text eines Musikdrama kann aber nicht einmal eine Skizze genannt werden, er ist ein einfacher Plan, dessen Ausführung und Gestaltung zunächst nur der Tonsetzer begreift. Eine selbständige Bedeutung ist ihm seiner ganz eigenartigen Natur nach gesichert, aber eine den rein dramatischen Gattungen ebenbürtige wird er nie erlangen. Wenn es in dem angeführten Artikel weiter heißt, eine so angelegte Oper würde wegen der besonderen Eindringlichkeit und Haftbarkeit der Musik vor dem Drama noch einen Vorzug besitzen: so vernehmen wir darin nur die Stimme einer Zeit, welche, der reinen und großen dramatischen Dichtung überdrüssig, nur Musik und Farcen liebte. Das

1) British Journal v. 4. März 27.

Recitativ sei entbehrlich, meint der Verfasser, weil die Wirkung doch nur von den Gesängen ausgehe! Keineswegs solle damit aber empfohlen werden „solcher skandalöse Rehricht, wie er der Bettler-Oper folgte, deren Succeß für die Nation nicht ehrenvoll ist; sondern eine größere Art von Opern ist gemeint, obwohl ich nicht leugne, daß man auch gute Balladen-Opern schreiben kann. Die Worte der meisten italienischen Opern sind unter aller Kritik; aber wenn englische Singspiele von besserer Dichtung so ausgezeichnet in Musik gesetzt würden, wie seit mehreren Jahren die meisten italienischen": so würde es für die Oeffentlichkeit von wahrem Nutzen, und für die Ausführenden gewiß auch gewinnbringend sein. Ein solcher Mustertext sei Addison's Rosamunde, dem weiter nichts fehle, als gute Musik.[2]) Diesen Artikel, der wahrscheinlich von Aaron Hill geschrieben ist, kann man als das Programm einer strebsamen Menge jüngerer Musiker ansehen.

Addison's Rosamunde (vgl. I, 268) kam sehr wieder zu Ehren. Schon 1729 wurde sie von Henry Carey neu gesetzt, 1733 von Augustin Arne: aber das verheißene große dramatisch-musikalische Kunstwerk wollte nicht entstehen. Die neuen poetischen Versuche von Carey und Andern hatten keinen besseren Erfolg. Sie haben nicht den Beweis zu liefern vermocht, daß die englischen fünffüßigen Jamben musikalischer sind, als die versi sciolti der Italiener, noch, daß die Engländer ein Singspiel auf andere Weise zu erzeugen wußten, als entweder durch Nachahmung oder durch Travestie des italienischen. Die Unproductivität lag klar zu Tage; aber der Drang nach dem Besseren war dennoch ein großer und schon in diesen Jahren fast ein allgemeiner. Die Personen und Vereine, welche hauptsächlich dafür — man wußte kaum zu sagen, wofür — strebten, waren: Vater Arne, ein Tapezirer, sein berühmter Sohn Augustin, seine später als Frau Cibber ebenfalls berühmte Tochter Susanna, Händel's gefeierte Sängerin, der wackere Henry Carey, Johann Friedrich Lampe, der junge Schmidt, der Violinist Talbot Young und sein Verein, der philharmonische Klubb, der Organist Charles Young und seine drei Töchter, namentlich Cäcilia die älteste, Herr Mountier von Chichester,

2) British Journal v. 9. Januar '31.

Carey's Schülerin Fräulein Raſter, ſpäter als Frau Clive berühmt geworden, das ganze Theater Lincoln's-Inn-Fields, der größte Theil der königlichen Kapelle, die Kirchenmuſiker, namentlich der Sangmeiſter Bernhard Gates und ſeine Knaben, ſowie endlich die Akademie für alte Muſik. Jede einzelne dieſer Perſonen und Geſellſchaften für ſich hatte zur Zeit nur eine geringe Bedeutung; aber indem ſie zuſammen traten, entſtand eine muſikaliſche Macht. Die beſten engliſchen Muſiker und Sänger bildeten ſich in dieſem Kreiſe; das muſikaliſche Altengland erwachte wieder. Daß aber wirklich neue, der Gegenwart und ihren Beſtrebungen ergebene Kräfte vorhanden waren, geht ſchon aus ihrer Neigung hervor, lieber in's blaue Vorwärts zu ſtreben, als etwa eine Reſtauration der Kunſt Purcell's zu verſuchen. Der Mangel an Gegenſtänden und die unausgebildete, ungenügende Kunſtfertigkeit — zwei innere Feinde, mit denen jede neue Richtung zu kämpfen hat — machten ſich bald fühlbar. Aber hier überraſchte unſere engliſchen Neulinge die ſonderbare Entdeckung, daß das, was ſie zu leiſten verſuchten, eigentlich ſchon gethan war: es wurde ihnen plötzlich klar, daß Händel in Eſther und Acis und Galatea zwei Werke muſtergültig hingeſtellt hatte, an Dichtung und Muſik völlig neu und unübertrefflich, ja unerreichbar, denen gegenüber ihnen zunächſt keine andere Aufgabe bleibe, als durch Vorführung derſelben die Oeffentlichkeit zu überzeugen, daß dieſe Schöpfungen wirklich vorhanden waren. Man zog alſo die beiden oratoriſchen Tonwerke aus ihrer Vergeſſenheit wieder hervor, zugleich aber auch durch ſceniſche Action auf ein ihnen fremdes Gebiet; man arbeitete unſerm Händel in die Hand, doch ſo, daß man ohne ſeine Beihülfe bald auf Irrwege gerathen wäre. Nun griff er ſchnell in ihre Thätigkeit ein, ſeine gleichſam herrenlos gewordenen Werke wieder einfordernd, und das war es, was ihn zum Leiter der ganzen Bewegung machte und ſeine nächſten oratoriſchen Compoſitionen hervorrief.

Acis und Galatea. 1732.

Das Paſtoral war ſeit ſeiner Aufführung in Cannons um 1720 keineswegs unbekannt geblieben. Es hatte ſich in Abſchriften verbreitet, deren eine in Walſh's Hände gerieth und natürlich ſofort für

ſeine faſt wöchentlich erſcheinenden Sammlungen „beliebter Geſänge von berühmten Meiſtern“ ausgeraubt wurde. Die zuerſt einzeln verkauften Geſänge vereinigte er bald, nämlich ſchon im Jahre 1722, zu einer Sammlung, welche mit Ausſchluß der Ouvertüre und der Chorſätze faſt das ganze Paſtoral enthält und auch von ihm betitelt wurde: „Acis und Galatea, eine Serenata, componirt von Hrn. Händel.“ [3])

3) Das Daſein eines ſo frühen Druckes von Acis und Galatea ſcheint den bisherigen Unterſuchungen ganz entgangen zu ſein. Von den zuerſt einzeln und völlig zuſammenhangslos ausgegebenen Stücken habe ich drei wieder gefunden: das Recitativ „Du dunkler Hain“ nebſt der Arie „Fort, du ſüßer Sängerchor“ mit der Ueberſchrift »A Song with a Symphony for an Octave Flute & Violins« ſowie der Seitenbezeichnung 4—6; das Terzett „Dem Berge mag die Heerde“ als »A three part Song« auf Seite 30—33; und das letzte Recitativ „Se ſei's“ nebſt der Arie „Herz, der Liebe ſüßer Born“ als »A Song by an Eminent Master« auf Seite 34—36 mit der abſchließenden Bezeichnung »Finis«. Die drei Stücke ſind in der größeren Sammlung von denſelben Platten wieder abgedruckt, die beiden letzten mit der angegebenen Seitenzählung, die beiden erſten ſogar mit derſelben Ueberſchrift, während die Ueberſchrift des Schlußgeſanges von der Platte abgeſchnitten wurde. Bei mehreren der übrigen Geſänge ſind die früheren Ueberſchriften einfach ausgekratzt, wobei aber doch ſoviel ſtehen blieb, daß noch überall Bruchſtücke der Bezeichnung »A Song by an Eminent Master« zu ſehen ſind. Ueber die Arie des Acis „Liebe ſitzt gaukelnd“ lieſt man noch deutlich »A Song by an Eminent Master | written in the Compass of the Flute«. Zugleich geht daraus hervor, daß die meiſten, vielleicht alle der ſpäter zuſammen gedruckten Stücke verbin ſchen einzeln auf den Markt geſchickt waren. — Die erſte Anzeige, in welcher Walſh eine ganze Sammlung aus Acis und Galatea anbietet, lautet: New Musick publish'd. ∴ The Monthly Mask of Vocal Musick, or the newest Songs made for the Theatres and other occasions, particularly the Free Masons Health: price 6 d. Twenty four new Country Dances for the year 1723; price 6 d. The favourite Songs in the Operas of Crispus, Muzio Scævola, *Acis and Galatea*; and great variety of Instrumental Musick for the common Flute, German Flute, the Violin, Harpsichord, or Spinnet, lately publish'd. Printed for, and sold by John Walsh.« Daily Courant vom dritten, und Post Boy vom 4./6. Dec. 1722. Dieſe „beliebten Geſänge der Oper Acis und Galatea“ vereinigten alles, was Walſh vor 1730 von dem Paſtoral druckte, denn ſeine Ankündigung bezieht ſich auf ein Werk, welches er nur als Raubdruck unter die „beliebten Geſänge“ ſteckte, obwohl es eigentlich dieſen Titel hatte: »Acis and Galatea, a Serenade, with the Recitatives, Songs & Symphonys Compos'd by Mr. Handel. London. Printed for J. Walsh.« 36 Seiten in Fol. Daß es in der zweiten Hälfte des Jahres 1722 erſchien, entnehmen wir aus der beigedruckten Anzeige der Oper Ginelda als des neueſten Verlagswerkes von Walſh.

Dieſe Serenata wurde nun in den Jahren 1731 und '32 von zwei Geſellſchaften faſt gleichzeitig in Angriff genommen. Rich's Theater zu Lincoln's-Inn-Fields ging voran, und brachte „auf den Wunſch vornehmer Perſonen“ am 26. März '31 Händel's Acis und Galatea zum Benefiz des Sängers Rochetti.[4]) Der Ankündigung zufolge trat ein Coridon darin auf, der ſich nicht bei Händel findet. Er diente ſicherlich nur zur Ausfüllung der Lücken, die durch den Wegfall der Chöre entſtanden, und war theils mit Motiven aus Händel's Chören, theils mit eingelegten Stücken leicht verſorgt; denn wir dürfen vorausſetzen, daß die herrlichen Chöre bei dieſer Vorſtellung nicht entfernt zu ihrem Rechte kamen.

Ganz anders verhielt es ſich mit dem Unternehmen des neuen engliſchen Theaters in Haymarket, welches in ſeinen Ankündigungen ausdrücklich das volle Werk verhieß. „Wir hören“, ſchreiben die Zeitungen anfangs Mai '32, „daß die Inhaber der engliſchen Oper in kurzem eine ſehr gefeierte Paſtoraloper, Acis und Galatea genannt und von Hn. Händel componirt, aufführen werden mit all den großen Chören und ſonſtigen Decorationen, wie ſie vor Seine Gnaden dem Herzog von Chandos in Cannons zur Aufführung kam. Das Werk wird jetzt einſtudirt.“[5]) Ein Inſerat am 6. Mai verheißt es zum elften, und zwar „mit all den großen Chören, Scenen, Maſchinen und ſonſtigen Decorationen“, und ſetzt hinzu: „Dies iſt das erſte Mal, daß es überhaupt auf theatraliſche Weiſe aufgeführt wird“[6]), will ſagen in ſeiner Ganzheit, ſo daß die Vorſtellung auf Rich's

4) »At the desire of several persons of quality. For the benefit of Mr. Rochetti. At the Theatre-Royal in Lincoln's-Inn-Fields, on Friday, being the 26th day of March, will be represented, a Pastoral, call'd *Acis and Galatea*. Compos'd by Mr. Handel.... Tickets may be had at the Theatre. Boxes 5 s. Pit 3 s. First Gallery 2 s. Upper Gallery 1 s.« Daily Journal v. 13. März '31. Am 24. dazu: »with additional Performances, as will be expressed in the great Bills.« Und am 26. über die Beſetzung: »Acis by Mr. Rochetti; Galatea, Mrs. Wright; Polypheme, Mr. Leveridge; Coridon, Mr. Legar; Damon, Mr. Salway. Likewise Mr. Rochetti will sing the Song 'Son confusa Pastorella', being the favourite Hornpipe in the Opera of Porus.« Daily Journal v. 24. und 26. März '31.

5) Daily Post vom 2. und Daily Journal v. 3. Mai '32.

6) Daily Post vom 6., 9. und 10. Mai '32.

Theater eine sehr ungenügende gewesen sein muß. Das Pastoral mußte noch einige Tage weiter hinaus geschoben werden, „weil es unmöglich war, die Decorationen, Scenen und Maschinen eher zu Stande zu bringen", und kam dann am 17. Mai zur Vorstellung.[7]) Acis wurde von Mountier, Polyphem von Waltz gesungen, welche damit zum ersten Male die Bühne betraten, und Galatea von Miß Arne, deren Vater, der Tapezirer, das Ganze auf eine sehr geschickte und mit bedeutendem Erfolge gekrönte Weise leitete.

Die ganze Unternehmung war nicht nur sehr erfolgreich, sondern auch höchst achtbar und der Ankündigung wie dem Werke durchaus entsprechend. Daß man in einer Zeit, die kein Drama Shakespeare's ungeändert aufführen sah, sich einfach an Händel's Composition halten würde, war nicht anzunehmen, und doch ist es hier geschehen. Der einzige Zusatz bestand in der theatralischen Action mit wirklichen Maschinen und Decorationen statt der imaginären; die einzige Aenderung in der Zerlegung des einheitlich fortlaufenden Werkes in drei Akte. Der erste Akt schloß mit dem Duett „Selig wir", wo auch Händel später, mit Hinzufügung eines Chores, einen Einschnitt machte; der zweite mit Acis' Arie „Laß mich zum Kampf"; der dritte begann mit der Scene „Acis tritt auf in melancholischer Stellung, Damon folgt ihm. Arie: Bedenke, o Knabe." Scenische Bemerkungen sind nur sparsam angebracht. Soviel ist aus dem erhaltenen Textbuche zu ersehen.[8])

Das kleine Theater in Haymarket —, in welchem jetzt unter Vater Arne die neue „englische Oper" spielte[9]), freudig unter-

---

7) Daily Post v. 11. u. 17. Mai '32.

8) *Acis and Galatea*: an English Pastoral Opera. In three Acts As it is Perform'd at the New Theatre in the Hay-Market; set to Musick by Mr. Handel. London: printed for J. Watts. MDCCXXXII. [Price Six Pence.] 8. Im British Museum. Als erschienen angezeigt im London Magazine vom Mai '32. (I, 107.)

9) Nach Burney (IV, 361) wären bei Arne, und allein in seinem Hause, auch Subscriptionen angenommen, was indeß ein Irrthum ist. Acis und Galatea wurde zweimal, am 17. und 19. Mai gegeben, und bei den Anzeigen heißt es immer: »Tickets may be had, and places taken, at Mr. Fribourg's, maker of Rappee Snuff, at the Playhouse Gate«; Preise: 5 sh. und 2½ sh. Die Gesellschaft theilte sich aber im folgenden Jahre, Lampe blieb in Haymarket, Arne [illegible]

ſtützt von Arne's Sohn und Tochter, von Miß Young der nachherigen Gemahlin von Dr. Auguſtin Arne, von Schmidt, Lampe, Carey und Genoſſen, ſämmtlich dem großen Händel wohlgeſinnt und von ſeiner Kunſt begeiſtert, — lag dem Heidegger'ſchen Theater gegenüber; dieſe Vorſtellung von Acis und Galatea geſchah alſo gleichſam vor Händel's Thüre. Die Aufführung in Lincoln's-Inn hatte er wahrſcheinlich als ein Curioſum angeſehen, aber der unter Arne's Leitung ſchenkte er eine aufmerkſame Beachtung; denn ſofort nahm er ſein Werk ebenfalls in Angriff und brachte es ſchon im nächſten Monat heraus. Händel's Ankündigung lautet: „Im königlichen Theater in Haymarket wird dieſen Sonnabend als am 10. Juni eine Serenata gegeben werden, genannt Acis und Galatea, früher von Hn. Händel componirt und jetzt von ihm erneuert mit verſchiedenen Zuſätzen, aufgeführt von einer großen Anzahl der beſten Stimmen und Inſtrumente. Es wird keine Action auf der Bühne ſtattfinden, aber die Scene wird in maleriſcher Weiſe eine ländliche Anſicht darſtellen mit Felſen, Laubgängen, Quellen und Grotten, zwiſchen welchen ein Chor von Nymphen und Schäfern angebracht ſein wird; die Kleider und alle ſonſtigen Decorationen dem Gegenſtande angemeſſen. Das Textbuch, bei J. Watts gedruckt, in drei Akten.“[10])

Gab Arne die reine engliſche Compoſition, wie ſie für Cannons geſchrieben war, ſo enthielt dagegen dieſe erneuerte Vorſtellung Händel's einen Miſchmaſch engliſcher und italieniſcher Worte, engliſcher und italieniſcher Tonſätze, welchen man dem Paſtoral des engliſchen Theaters gewiß nicht vorziehen wird. Das engliſche Werk wurde zu

---

nach Lincoln's-Inn, und erſt von jetzt an wurden regelmäßige Vorſtellungen engliſcher Opern für den ganzen Winter eröffnet; die Ankündigungen für Lincoln's-Inn beſagen: »Subscriptions continue to be taken in only at Mr. Arne's, at the Crown and Cushion in King-street, Covent-Garden.« Daily Journal v. 19. Nov. '32 und öfter.

10) Daily Courant und Daily Journal v. 5.—10. Juni '32. Die Titel der Textbücher zu den erſten Aufführungen habe ich im Vorwort der Ausg. der d. Händelgeſ. (Acis und Galatea III, IV) angegeben. In den Anzeigen fügt Händel hinzu: »N. B. The full number of Opera's agreed for in the Subscription being compleated, the Silver Tickets will not be admitted, but only the Subscribers themselves in person.«

Grunde gelegt, aber so erweitert, daß darin für sieben italienische und zwei englische Sänger Spielraum war. Der herrliche Anfangschor »Oh! the pleasures of the plains« ist geblieben; darauf folgt »Hush, ye pretty warbling quire«, ebenfalls englisch, aber von Cloris (einer Miß Robinson) gesungen. Dann erst treten Galatea (Strada) und Acis (Senesino) auf mit dem Duett »Sorge ‚il di« aus dem italienischen Acis vom Jahre 1708, und der ganze erste Akt verläuft von hieran zwischen Galatea, Acis, Silvio, Filli und Dorinda, aus Gesängen des englischen und des italienischen Acis und sonstigen Arien der früheren Zeit zusammen gesetzt, schließend mit dem Chore »Lieto esulti il cor«. Durch die Uebertragung in das Italienische und die nöthig gewordene Rückübersetzung sind Gay's Verse arg verstümmelt, ja zum Theil unkenntlich geworden. Den zweiten Akt eröffnet ein Chor, in welchem das Solo der Galatea »Voi veder« die Hauptsache ist. Polyphem's Ankunft und Auftreten wird durch einen trefflichen recitativischen Satz zwischen Galatea und Acis, also nicht durch einen Chor, eingeleitet. Polyphem fand an Montagnana einen ausgezeichneten Vertreter. Alles ist italienisch bis auf Damon's Arie »Would you gain«, hier von Eurilla (Mrs. Davis) gesungen. Der ganze Akt wird ausgefüllt durch Verhandlungen mit Polyphem, dessen Liebeswerben, von Galatea verächtlich abgewiesen, in der Drohung endet, ihren Acis zu ermorden, worauf dieser hinzu tritt und nach Art der italienischen Oper ein längeres Wortgefecht veranlaßt. Als Galatea von räuberischer Gewalt bedroht wird, flüchtet sie sich in die Wellen, und der neu componirte englische Schlußchor »Smiling Venus, queen of love« erfleht ihr den Schutz der Göttin der Liebe. In den Choranfang des dritten Aktes »Viver, e non amar« ist ein Stück des unbeschreiblich schönen Chores »Wretched lovers« als Mitteltheil verwebt; die erste Hälfte ist neu gesetzt, für drei Soprane, drei Alte, Tenor und Baß, also achtstimmig, und ist in der That einer der melodiereichsten und bei aller Einfachheit kunstvollsten Sätze Händel's. Daß die Liebe nothwendig Freuden und Leiden bringe, wird darin besungen und in der Folge der Handlung bethätigt; der Akt verläuft wesentlich wie der jetzige zweite Theil des englischen Pastorals, nur daß Polyphem nicht so pomphaft angekündigt wird und der Chor nicht so prachtvoll in den

Schluß der Handlung eingreifen kann. Erſt als Acis von Galatea einſam beklagt und in einen Fluß verwandelt iſt, tritt der Chor wieder auf mit dem engliſchen Schlußgeſange »Galatea, dry thy tears!«

Was hier dem früheren Paſtoral hinzu gefügt wurde, beſteht weſentlich nur in der Ausdeutung deſſen, was in Gay's Dichtung zwiſchen den Zeilen zu leſen war und größtentheils unausgeſprochen bleiben mußte. Auch die Meergöttin Galatea (wie bei Gay den Hirten Acis) von der verhängnißvollen Liebe abrathen, heißt ſie ihres göttlichen Weſens entkleiden; denn als Gottheit giebt es für ſie wohl Schmerz, aber kein Verhängniß, keinen Untergang. Daß Acis und Polyphem mit einander verhandeln, ſchwächt den Contraſt und löst das Naturgewaltige eines unvermittelt, wie Felsberg und blumige Flur, daſtehenden Gegenſatzes in perſönlichen Kraftkhl auf.

Wozu nun dieſe Verletzung eines völlig idealen Kunſtwerkes; warum nicht lieber der engliſchen Oper Acis und Galatea freien Lauf gelaſſen? Nicht zunächſt aus Gegenwirkung gegen eine Oper Acis und Galatea, ſondern aus dem Beſtreben, Eingriffe in ſeine Werke nie ſoweit zu dulden, daß ſie ihm dadurch gleichſam aus der Hand geriſſen wurden, und ihre Leitung, ihre Aufführung mit den beſten künſtleriſchen Kräften und vor dem gebildetſten Theile der Zuhörer ſich unter allen Umſtänden zu ſichern. Händel's Streben war nicht darauf gerichtet, ſeinen Werken jederzeit ihr Recht widerfahren zu laſſen, wohl aber darauf, ſich auf Grund dieſer Werke die muſikaliſche Herrſchaft zu ſichern, überzeugt, daß er dadurch ſeinen Schöpfungen im Großen und Ganzen eine Interpretation verleihen werde, gegen welche das Nachgeben im einzelnen Falle als völlig bedeutungslos verſchwinde. Für ihn war die Frage zunächſt nicht, ob Action oder ſtille Scene, ob Oratorium oder Oper, wenngleich er wußte, daß er das Werk als Cantate und nicht als Oper componirt hatte: ſondern die Frage war, wie er mit ſeinem Sänger- und Orcheſterperſonal erſten Grades dem neu erwachten, an ſeinem eigenen Werke ſich bethätigten Streben nach vollerer, chormäßiger und nationaler Muſik genugthun könne. In das kleine Haymarket-Theater, alſo von dem großen muſikaliſchen Thron auf den geringeren hinab zu ſteigen, und damit einen Zwieſpalt gleichſam zu ſanctioniren, fiel ihm nicht ein.

Er hielt unerschütterlich fest an der Einheit und Untheilbarkeit des musikalischen Reiches wie an der geistigen Einheit des Kunstschaffens, und hatte das Bewußtsein, daß er von dem alle Gegensätze einigenden Mittelpunkte aus, in welchen er sich gestellt wußte, das ganze Reich zu beherrschen habe. Um nun mit seinen Sängern, deren Organ überwiegend die italienische Sprache war, das in Ablösung begriffene Gebiet festzuhalten, scheute er sich nicht auf eine Praxis zurück zu gehen, welche dem unreifen Zustande der Londoner Oper um 1708, wo ein Gemisch von Italienisch und Englisch vorgetragen wurde, ähnlich war: nur daß der weitere Verlauf sich als völlig entgegen gesetzt zeigte, da die frühere Oper italienisch und das jetzige Oratorium englisch endete. Letzteres, sofern wir es nicht als eine individuelle künstlerische That, sondern als die in der Bewegung des öffentlichen Lebens gereifte Frucht anzusehen haben, erblicken wir hier denn in seinen allerersten Anfängen.

Das so gemischte Pasteral wurde von Händel in dieser Saison viermal aufgeführt, in der folgenden ebenfalls, sodann fast alljährlich mit geringen Aenderungen wiederholt, bis gegen das Jahr 1740 seine englischen Kräfte soweit erstarkten, seine Zuhörer soweit gesundeten, daß er fortan (seit dem 13. December '39) auf die in zwei Theile zerlegte, mit dem neuen Schlußchore »Happy we«[11]) und einem Orgelconcerte zwischen dem ersten und zweiten Theile versehene Cannons-Cantate zurückgehen konnte.

Esther. 1732.

Esther, das a[illegible]r in Cannons entstandenen großen Werke, machte in eben diesen [illegible] einen ganz ähnlichen Lauf. Bernhard Gates, welcher vor mehr als zehn Jahren bei der ersten Aufführung mitwirkte und dem Componisten eine warme Anhänglichkeit bewahrte,

11) S. Ausg. der d. Händelges. III, 47 u. 123, sowie die Erläuterungen im Vorworte. Das dort angeführte Volkslied aus Wales, in welchem die Melodie dieses Chores enthalten ist, hat sich noch nicht als mit Händel's Compositien gleichalt nachweisen lassen; dagegen ist diese Chormelodie einer Arie Scarlatti's auffallend ähnlich und hat überhaupt ein italienisches Gepräge, so daß die Frage hinsichtlich ihres Ursprunges noch unerledigt ist.

war im Beſitz einer Partitur, nach welcher er das Oratorium jetzt mit ſeinen Chorknaben und ſonſtigen muſikaliſchen Freunden einübte und aufführte. „Es wurde aufgeführt, nämlich mit Action, von den Knaben der königlichen Capelle in dem Hauſe ihres Meiſters, des Herrn Bernhard Gates, in Jamesſtreet, Weſtminſter, Mittwoch am 23. Februar 1731 [1732]. Dr. Randall in Cambridge, Hr. Beard und Hr. Barrow, alle noch am Leben, waren unter den Kindern, welche ſich bei dieſer Vorſtellung betheiligten. Der Chor, beſtehend aus den Kirchenſängern und den Mitgliedern der königl. Capelle, war nach der Weiſe der Alten zwiſchen der Bühne und dem Orcheſter aufgeſtellt; und der inſtrumentale Theil wurde hauptſächlich von den Muſikfreunden beſorgt, welche Mitglieder der [Young'ſchen] philharmoniſchen Geſellſchaft [und der Akademie für alte Muſik] waren. Darauf wurde es von demſelben Perſonal in dem Gaſthauſe zur Krone und zum Anker wiederholt.“[12])

Burney's Nachricht lautet ſehr beſtimmt, und dennoch muß er ſich um ein ganzes Jahr geirrt haben. Zunächſt fiel im Jahre 1731 der 23. Februar, Händel's Geburtstag, nicht auf den Mittwoch, ſondern auf den Dienſtag, und an dieſem Tage war italieniſche Oper; Händel's Porus wurde gegeben. Es wäre doch ſonderbar, wenn man annehmen müßte, Gates habe die Vorſtellung auf einen Tag geſetzt, welcher es dem Componiſten und vielen Muſikern unmöglich machte zugegen zu ſein.

Noch entſcheidender iſt ein anderer Umſtand. Die Stiftung für arme Predigerſöhne, gewohnt ihr Jahresfeſt mit geiſtlicher Muſik, namentlich mit Purcell's Te Deum zu feiern, griff im Jahre 1731 zu Händel, nämlich zu ſeiner ſeit 1714 nicht wieder öffentlich aufgeführten Utrechter Friedensmuſik. Dieſe Aufführung war ein Ereigniß im Londoner Muſikleben, und eben am 23. Februar fand in der St. Paulskirche die Hauptprobe ſtatt. Die Zeitungen ſprechen mit Begeiſterung davon. „Am Dienſtag wurde in St. Paul für das am Donnerſtag gefeierte Feſt der Predigerſöhne das große Te Deum und Jubilate probirt, welches Hr. Händel für die öffentliche Dankſagung des Utrechter Friedens componirte, nebſt zwei ſeiner für die Krönung

12) Burney, Sketch in Commem. p. 22—23.

des jetzigen Königs geschriebenen Anthems. Da diese Stücke von allen wahren Kunstkennern als einige der größten Compositionen der Kirchenmusik geschätzt werden, und da sie von einer weit größeren Zahl von Sängern und Instrumentisten aufgeführt wurden, als sonst bei dieser Gelegenheit der Fall ist: so war auch die Zuhörerschaft eine ganz andere, und die Gaben für die Stiftung flossen reichlicher, denn jemals zuvor; die Sammlung [bei der Probe] betrug £ 203. 9. 3., beinah das Doppelte der früheren Einnahmen." [13]) „Die Sammlung bei der Aufführung und am Dienstag bei der Probe betrug zusammen etwa £ 700." [14]) Die ganze vornehme Welt war zugegen, schon bei der Probe. [15]) Daß Händel dirigirte, wird nirgends gesagt, ist aber stillschweigende Voraussetzung; und ebenso versteht sich von selbst, daß der königl. Chor, welcher nach Burney's Angabe an diesem Tage die Ehre gesungen haben soll, bei der Aufführung des Te Deum den Grundstamm bildete. Letzteres wird in den folgenden Jahren auch ausdrücklich gesagt. Man wiederholte 1732 und 1733 diese Händel'sche Kirchenmusik mit denselben Kräften und mit noch größerem Erfolge. Die Hauptprobe war 1732 am 14., das Fest am 17. Februar, und die Einnahme betrug £ 1080. 5 sh. [16]) Und im Jahre 1733 schreibt eine Zeitung: „Wie wir hören, haben die meisten musikalischen Gesellschaften der Stadt sich edelmüthig bereit erklärt, die Mitglieder der königl. Capelle und der Kirchenchöre in St. Paul und in Westminster zu unterstützen in der Aufführung des großen Te Deum, Jubilate und der Anthems des Hn. Händel in der St. Paulskirche, beides in der Hauptprobe und am Feste der Corporation der Predigersöhne, um eine so wohlthätige Stiftung nach Kräften zu fördern." [17]) Das Fest war diesmal schon am 1. Februar, und die Einnahme betrug £ 945. 10 sh. 3 d. [18]) So hatte Händel's

13) Craftsman v. 27. Febr. '31.

14) Read's Weekly Journal v. 27. Febr. '31. Nach dem Gentleman's Magazine betrug die Einnahme £ 718. 11 sh. 4 d.

15) Daily Courant v. 21. Febr. '31.

16) Daily Journal v. 31. Jan. '32 und öfter. Gentleman's Magazine v. Febr. '32.

17) Daily Journal v. 19. Jan. '33.

18) »Feb. 1. Mr. Handel's Te Deum and Jubilate, with two Anthems,

Musik der wohlthätigen Stiftung in drei Jahren gegen zwanzigtausend Thaler verschafft. Es war das erste mal, daß sich die Wirkung seiner Kunst auch in dieser Hinsicht so groß bewährte, die Musikfreunde zu gemeinsamem Wirken zusammen führend, die Reichen zur Wohlthätigkeit ermunternd, wahre Freigebigkeit und edlen Gemeinsinn fördernd; und so bilden diese Aufführungen in St. Paul's Kathedrale keinen unwesentlichen Beitrag zur Versöhnung der Anhänger Purcell's mit Händel's Muse und zur Heranbildung der Oeffentlichkeit für eine neue Art Musik.

Es leuchtet ein, daß an dem genannten 23. Februar 1731 neben der Aufführung der Psalmen in der Paulskirche und der Oper in Haymarket kein Raum bleibt für die Darstellung der Esther. Anders verhielt es sich im Jahre 1732, wo der 23. Februar auf einen Mittwoch fiel, an welchem Tage überhaupt keine Opern und nur selten Concerte „stattfanden; und da Burney auffallend genug den Wochentag nennt, so wird er seinen Bericht von einem der als noch lebend angeführten Sänger erhalten haben, bei dessen Wiedergabe er denn wohl leichter das Jahr als den Tag verwechseln konnte. Vielleicht ließ er oder sein Gewährsmann sich auch durch Hawkins irre leiten, welcher erzählt: „Es wird auf Grund guter Autorität behauptet, daß Herr Händel zu dem Versuche Oratorien aufzuführen angeregt wurde durch die Darstellung der Esther in der Akademie für alte Musik im Februar 1731, welche so außerordentlichen Beifall fand, daß er das Werk im folgenden Jahre in der Fastenzeit in Covent-Garden selber aufführte, wie auch Debora."[19]) Nun folgte aber Debora nicht nur ein Jahr nach Esther, und beide Werke kamen nicht nur in Haymarket heraus (da das Covent-Garden-Theater in eben diesem Jahre erst gebaut wurde), sondern Hawkins sagt auch sechs Seiten vorher ganz einfach und seiner durchaus würdig: „Bevor Dr. Greene und B. Gates

---

were performed before the corporation of Clergymen's Sons, at St. Paul's Cathedral, by a much greater number of voices and instruments than usual, about 50 gentlemen performing gratis. . . The collection came to £ 954. 10. 3 d." Gentleman's Magazine, Febr. '33, p. 97. Aus Hooker's Weekly Miscellany v. 10. Febr. '33 entnommen, wo die Summe £ 915. 10. 3 d. angegeben ist.

19) Hawkins, History V, 355.

ſich vereinigten, nämlich im Februar 1732, als der Conflict zwiſchen Hn. Händel und der Ariſtokratie (welcher damals noch garnicht vorhanden war!) die Lage des erſteren faſt der Verzweiflung nahe gebracht hatte, befand ſich die Akademie im Beſitz einer Abſchrift des Oratoriums Eſther, führte es durch ihre eignen Mitglieder und die Kinder der königl. Capelle auf; und der Beifall, mit welchem es aufgenommen wurde, brachte den Autor auf den Gedanken es ſelber vorzunehmen, und in der Faſtenzeit überhaupt dieſe Art von Muſik aufzuführen.“[20]) Der Gedanke, in der Faſtenzeit eine Reihe von Oratorien vorzuführen, iſt viel ſpäteren Urſprungs, als dieſer verwirrte Thatſachenkrämer meint; aber hinſichtlich der erſten Aufführung der Eſther bei Gates und in der Akademie dürfte es mit dem Jahre 1732 ſeine Richtigkeit haben.

Der genannte Oberknabe John Randall, 1799 als Doctor und Profeſſor der Muſik in Cambridge geſtorben, ſang und ſpielte die Eſther. Daß Händel zu dieſem Unternehmen ſeiner Verehrer eingeladen war, verſteht ſich von ſelbſt, ja, Gates wird die erſte Vorſtellung gewiß nicht ohne Abſicht auf Händel's Geburtstag geſetzt haben. Das Gaſthaus „Krone und Anker“ war der Verſammlungsort der Akademie für alte Muſik, deren Mitglieder zumeiſt aus den bei der Eſther mitwirkenden Perſonen beſtanden und nun nach dem erſten glücklichen Verſuche das Werk in ihrem größeren Saale wiederholten. Es ziemte ſich für ein Inſtitut, das auf dem Grunde der altgriechiſchen und der altkirchlichen Muſik zu ſtehen meinte, ſich an einem Werke zu betheiligen, welches den Gehalt kirchlicher Tonkunſt in der ruhigen Würde des griechiſchen Drama darzuſtellen erlaubte. Was man aber wohl nicht bemerkte, nämlich, daß die Verwandtſchaft des Oratoriums mit der griechiſchen Tragödie mehr geiſtiger als formeller Art iſt, ſich mehr auf den Kunſtgehalt als auf den Kunſtkörper bezieht, ſah Händel gleich. Er hat ſeinen Chor nie zwiſchen Soloſänger und Orcheſter ſchieben wollen, weil es die Griechen gethan, ſondern befragte um die richtige Praxis mehr ſich ſelbſt und Herrn Heidegger, als die Alterthumsforſcher.

Dieſe Vorſtellung konnte Händel noch nicht veranlaſſen, das

20) Hawkins, History V, 348.

Werk selber in die Hand zu nehmen, da ihm englische Sänger fehlten, und auch derartige Privat- oder Gesellschaftsconcerte seinen öffentlichen Aufführungen nicht den mindesten Abbruch thaten. Aber bald nöthigte ihn eine bedrohliche Concurrenz zu entschiedenem Eingreifen. Eine andere, in ihren einzelnen Gliedern nicht weiter bekannt gewordene Gesellschaft kündigte auf den 20. April '32 folgendes Concert an: „Niemals vorher öffentlich aufgeführt. In dem großen Saal in Yorkbuildings, Villar's-street, wird Donnerstag am 20. April durch die beste Vocal- und Instrumentalmusik aufgeführt werden Esther, ein Oratorium oder heiliges Drama, wie es ursprünglich für den höchst edlen James, Herzog von Chandos, componirt wurde von George Friedrich Händel. Die Worte von Hn. Pope. Jedes Billet fünf Schilling."[21])

Es geht daraus hervor, daß dies ein reines Concert war, keine dramatische Vorstellung. Händel stellte aber schon am 19. April ein anderes Inserat daneben: „Auf Befehl Seiner Majestät. Im königl. Theater in Haymarket, Dienstag den 2. Mai wird gegeben werden die heilige Geschichte der Esther; ein englisches Oratorium, früher von Hn. Händel componirt und jetzt von ihm erneuert mit verschiedenen Zusätzen, und von einer großen Anzahl Stimmen und Instrumente aufgeführt. N. B. Es wird keine Action auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt sein wie bei der Krönungsfeier. Karten werden zu den gewöhnlichen [Opern-] Preisen ausgegeben."[22])

Damit wurde den Unternehmern in Yorkbuildings das Handwerk gelegt, so daß sie sich nach einmaliger Vorführung des ursprünglichen Cannons-Oratoriums nicht wieder hervor wagten, und zugleich erzielte Händel damit einen unerwarteten, höchst willkommenen Erfolg. „Hester, Oratorium oder heiliges Drama, in englisch", sagt Colman, „alle Opernsänger in einer Art von Gallerie aufgestellt, keine Action, wurde sechsmal gegeben, und war sehr voll." Denjenigen, welche bei der zuströmenden Menge nicht in das Theater

21) Daily Journal v. 17. 19. u. 20. April '32.
22) Daily Journal v. 19. April '32.

gelangen konnten, wurde Rückzahlung oder ein Billet für eine folgende Aufführung angeboten.[23]) Die ganze königl. Familie war zugegen.[24]) Die Auterisation des Königs erwirkte die Prinzessin Anna, welche ihrem Musikmeister mit begeisterter Verehrung zugethan war.

Der in den letzten Ankündigungen der Yorkbuildings-Gesellschaft gemachte Zusatz, nach welchem Alexander Pope der Verfasser der Dichtung wäre, ist nicht deshalb als gegründet zu betrachten, weil Pope niemals die Autorschaft abgelehnt hat; denn ein Heer von Flugschriften und Gedichten wurde ihm in dieser Zeit auf Anstiften der Verleger heimlich oder öffentlich zugeschrieben, ohne daß er anders, als in Briefen an Freunde und in allgemeinen satirischen Episteln sich dagegen erklärte. Wie man aber in diesem Falle darauf kommen sollte, ihm einen Oratorientext zuzuschreiben, ohne daß man davon überzeugt war, ist nicht wohl zu begreifen. Wir wollen also die in dem ersten Bande (S. 471) nachgesprochene allgemeine Annahme, daß Samuel Humphreys die Güder dichtete, hiermit berichtigen, und zwar aus zwei Gründen: weil Humphreys erst sieben Jahre später (1727) mit seinem ersten Gedichte, einer Lobschrift auf „Gaunons", hervor trat, und sodann, weil auf dem Titel des Textbuches, welches für die jetzt vorbereiteten Aufführungen Händel's mit erheblichen Zusätzen versehen war, ganz einfach gesagt wird: „Die hinzugefügten Worte von Hn. Humphreys, The *additional* Words by Mr. Humphreys." Es wäre völlig sinnlos, ihm das Hinzugedichtete namentlich zuzuschreiben, wenn er der Verfasser des Ganzen gewesen wäre. Wir sehen hier auch, durch welches Mißverständniß er zu der wahrlich nicht geringen Ehre gekommen ist, für den Dichter des ganzen Oratoriums gehalten zu werden. Ein weiterer Grund gegen Humphreys und für einen Dichter wie Pope ist die Sprache, deren poetische Kraft die der Oratorien Debora und Athalia, welche Humphreys dichtete, bedeutend überragt. Es wird aber noch ein Dritter als Verfasser dieses Textes genannt, und zwar Arbuthnot. „In einem Textbuche, welches zu Dublin im Jahre 1757 erschien, wird Hr. Arbuthnot als der Autor angegeben. Man kann

23) Daily Journal und Daily Courant v. 4. Mai '32.

24) Daily Courant v. 3. Mai '32.

hieraus, denken wir, ſicher ſchließen, daß er allein der Verfaſſer war, da es mehr als wahrſcheinlich iſt, daß der genannte Druck eine genaue Copie desjenigen Textbuches war, welches Händel hier drucken ließ, als das Oratorium hier unter ſeiner eignen Direction aufgeführt wurde; beſonders da die Worte genau mit denen in der Originalpartitur übereinſtimmen."[25]) Schwerlich hat Händel in ſeinem Textbuche den Dichter genannt, wenigſtens würde er ſeinen verſtorbenen Freund, den berühmten Doktor, nie als »Mr. Arbuthnot« angeführt haben; die Angabe vom Jahre 1757 wird ſich auf mündliche Mittheilung gründen. Daß Dr. Arbuthnot das Ganze gedichtet habe, iſt ſicherlich eine zu weit gehende, die Verhältniſſe um 1720, unter welchen das Oratorium entſtand, nicht berückſichtigende Vermuthung. Durch die Anſprüche, welche hier für Arbuthnot geltend gemacht werden, wird die Frage nach dem eigentlichen Autor übrigens nicht verwirrter, ſondern wirklich einfacher. Auf Arbuthnot's Betheiligung würden wir ohnehin ſchließen, und war [illegible] ſo bedeutend, daß ihm daraufhin das Ganze zugeſchrieben werden konnte, ſo erklärt ſich Pope's Nichtbeachtung der Eſther um ſo leichter. Muſikaliſche Poeſie wurde von dieſen Dichtern überhaupt ſehr geringſchätzig behandelt; man muß nur wiſſen, daß auch Gay den Acis niemals in eine Sammlung ſeiner Gedichte aufgenommen oder ſonſtwie als ſein Werk anerkannt hat. Auf ſo herrliche Erzeugniſſe, mit welchen ſie ſchwächeren Dichtern im Oratorium doch erſt die Bahn gewieſen haben, ſahen ſie immer wie auf müſſige Gelegenheitsgedichte herab, beſonders in den Jahren um 1730. Wir laſſen nun hier bei Eſther beide Bearbeiter zu gleichen Theilen geben, Arbuthnot den Plan und die Anregung für den Componiſten, Pope einen großen Theil der Ausführung zuſchreibend. Der tief muſikaliſch gebildete und dieſer Kunſt enthuſiaſtiſch ergebene Arbuthnot und der Herzog von Chandos hatten in Paris das Concert spirituel kennen gelernt, und beide erweckten nun in dem heimiſchen Dichterkreiſe wie bei dem großen deutſchen Tonmeiſter die Luſt zur Nacheiferung. So wird beſonders der Doktor für Alle der erſte Anſtoß geweſen ſein; und

25) Eſther, Textbuch zu der Aufführung der Choral Society der Univerſität in Dublin am 16. Decbr. 1851. 8. In den preliminary observations p. 7.

seine poetische Betheiligung hinzu gerechnet, erklärt sich also sehr wohl, daß Händel auf die Frage der Dubliner, ob Pope wirklich die Esther verfaßt habe, grantwortet haben kann, eigentlich rühre das Werk von Arbuthnot her.

Mit neuen Zusätzen ist besonders der Anfang des Werkes bedacht, den wir schon früher (I, 477) als dramatisch vortrefflich, aber als oratorisch mangelhaft bezeichneten. Dem früheren Eingange sind jetzt zwei Scenen voraus gesandt, von denen die erste das Verhältniß der Esther zu ihrem Volke, die andere das des Günstlings Haman zu seinem Könige darstellt. Diese Erweiterung, welche den Gegenstand in zwei Bildern plastisch klar hinstellt, ist bei einem oratorischen Werke durchaus berechtigt und eine wesentliche Verschönerung desselben. Die Musik ist theils neu gesetzt, theils entlehnt. Auch weiterhin sind einige Zusätze gemacht und die schönsten Chöre der Krönungsanthems eingefügt, die, wenn auch mit dem Ganzen nur in einem losen Zusammenhange stehend, doch sehr dazu beitragen, die Esther als ein pompöses musikalisches Riesenwerk erscheinen zu lassen. Da das Oratorium niemals treu nach dem Original und in der erstaunlichen Fülle, mit welcher Händel es jetzt ausstattete, zum Druck gelangt ist, ja ein beträchtlicher Theil der Musik erst kürzlich wieder an's Licht gezogen wurde, so werden die Mitglieder unserer Händelgesellschaft in der baldmöglichst zu beschaffenden Ausgabe ein in vieler Hinsicht ganz neues Werk erhalten.

Dies nun war das Tonwerk, welches, wie eine Zeitung sagt, „jetzt in Haymarket mit ungeheurem Erfolge aufgeführt wird und von dem großen Hn. Händel componirt ist.“[26]) Die Solosänger waren theils Engländer, theils Italiener, sangen aber sämmtlich englisch; der Eindruck muß mithin nicht nur ein mächtigerer, sondern auch ein

26) »*Esther*: an Oratorio, or Sacred Drama. As it is now acted at the Theatre Royal in the Hay-Market with vast Applause. The Musick being composed by the Great Mr. Handel.« London Magazine: or, Gentleman's Monthly Intelligencer vom Mai '32. (London, 8.) I, 85—86. Der hier ohne Angabe eines Dichters mitgetheilte Text enthält das vollständige Gauness-Oratorium, aber ohne die neuen Zusätze, mit denen Händel das Werk eben jetzt aufführte. Daraus geht hervor, daß das Journal für den Abdruck nicht das Händel'sche Textbuch, sondern das etwas früher ausgegebene der Drurybuildings-Compagnie benutzte.

einheitlicherer gewesen sein, als bei Acis und Galatea. Obwohl es schon einige Wochen vor dem Pastoral zur Aufführung gelangte, also für die oratorischen Schöpfungen der eigentliche Bahnbrecher war, ist es hier doch erst nach demselben besprochen, eben weil es auf Händel's nächstfolgende Thätigkeit so wesentlich bestimmend einwirkte.

Als er seinen Fuß schon erhob zu einem neuen Schritte in das Gebiet, für welches sein Auditorium die größte Theilnahme bewiesen hatte, nämlich in das des geistlichen Oratoriums, stellte sich ihm ein berechtigter Vertreter der englischen Oper in den Weg. Sein Freund Aaron Hill, dem gleich vielen Andern Acis und Galatea die größten Hoffnungen für das Gelingen einer nationalen Oper erregt hatte, richtete bei Gelegenheit der Danksagung für das ihm geschenkte silberne, d. i. für alle Vorstellungen gültige, Billet folgenden Brief an Händel.

„Ich hätte Ihnen schon früher meinen herzlichen Dank ausdrücken sollen für das silberne Billet, wodurch Sie nicht nur mich allein verpflichtet haben; denn meine beiden Töchter sind solche Liebhaber der Musik, daß es schwer zu sagen ist, welche von ihnen am meisten von Hn. Händel's Compositionen ergötzt wird.

„Da ich nun einmal Gelegenheit habe Sie mit einem Briefe zu behelligen, so kann ich nicht umhin, Ihnen meine ernstesten Wünsche mitzutheilen, nämlich daß Sie, da Sie schon so beträchtliche Schritte dazu unternommen haben, nun auch uns erlauben möchten, Ihrem unnachahmlichen Genius die Gründung der Musik auf dem Fundamente wahrer Dichtung zu verdanken, wo dann die Vorzüglichkeit des Klanges nicht länger entehrt sein wird durch die Armseligkeit des Sinnes, mit dem er jetzt verkettet ist.

„Meine Meinung ist, daß Sie sich entschließen möchten, uns von unsern italienischen Banden zu befreien, und zu beweisen, daß das Englische für Opern hinreichend wohllautend ist, wenn von Dichtern verfaßt, die die Süßigkeit ihrer Muttersprache von der rauhen Kraft derselben da, wo letztere weniger nöthig ist, zu unterscheiden wissen.

„Ich bin der Ueberzeugung, daß männliche und weibliche Stimmen in diesem Königreiche gefunden werden können, welche alle erforderlichen Anlagen besitzen; und ich bin deß gewiß, daß eine Art

den dramatischer Muſik in's Leben gerufen werden kann, welche, Vernunft und Würde vereinend, mit Muſik und ſchönen Verzierungen ausgeſtattet, das Ohr ergötzen und zugleich das Herz anziehen würde.

„Eine ſolche Verbeſſerung würde dauernd und zugleich gewinnreich ſein, und zwar in einem ſehr hohen Grade; und ſie würde unfehlbar die allgemeinſte Achtung und Aufmunterung erhalten.

„Die Art Ihrer gegenwärtigen Verbindungen iſt mir ſo fremd, daß Sie, wenn das Geſagte nicht ſo ausführbar ſein ſollte, als es mir erſcheint, es gütigſt lediglich dem Eifer zuſchreiben werden, mit welchem ich Sie an die Spitze einer Unternehmung wünſche, die ſo ſolide und unvergänglich wäre, wie Ihre Muſik und Ihr Talent. Ich bleibe Ihr verbundenſter und ergebenſter Diener, A. Hill.“[27])

---

27) „To Mr. Handel.

Dec. 5. 1732

Sir,

I ought sooner to have return'd you my hearty thanks, for the silver ticket, which has carried the obligation farther, than to myself; for my doughters are both such lovers of musick, that it is hard to say, which of them is most capable of being charm'd by the compositions of Mr. *Handel*.

Having this occasion of troubling you with a letter, I cannot forbear to tell you the earnestness of my wishes, that, as you have made such considerable steps towards it, already, you would let us owe to your inimitable genius, the establishment of musick, upon a foundation of good poetry; where the excellence of the *sound* should be no longer dishonour'd, by the poorness of the *sense* it is chain'd to.

My meaning is, that you would be resolute enough, to deliver us from our *Italian bondage*; and demonstrate, that *English* is soft enough for Opera, when compos'd by poets, who know how to distinguish the *sweetness* of our tongue, from the *strength* of it, where the last is less necessary.

I am of opinion, that male and female voices may be found in this kingdom, capable of every thing, that is requisite, and, I am sure, a species of dramatic Opera might be invented, that, by reconciling reason and dignity, with musick and fine machinery, would charm the *ear*, and hold fast the *heart*, together.

Such an improvement must, at once, be lasting, and profitable, to a very great degree; and would, infallibly, attract an universal regard, and encouragement.

I am so much a stranger to the nature of your present engagements, that, if what I have said, should not happen to be so practicable, as I con-

Das ist nun allerdings ein wichtiges und wohlwollendes Schreiben, welches aber doch weder Händel's nächstmögliche, noch auch überhaupt seine höchsten Schritte verzeichnete. In ihm wollte die Musik sich zum Höchsten gipfeln und in seliger Wonne ihren Sabbath feiern; ihn drängte es daher nicht so gar sehr zu einer dramatisch-musikalischen Oper, in der die Musik sich mit dem Worte des Dichters kritisch genau zu berathen hat, obwohl er die Regungen auf diesem Gebiete stets sorgsam beachtete und mit künstlerischer Weisheit zu lenken wußte. Die Unausführbarkeit seiner Vorschläge bewies Aaron Hill sich selber, denn die englischen Opern, welche er in dieser Zeit skizzirte, blieben Entwürfe, lehren aber auch als solche, daß Händel das Publikum unmöglich von den italienischen Banden befreien konnte, wenn seine englischen Dichter sich nicht vorerst selber davon frei gemacht hatten. Dasselbe lehren die Versuche von Addison, Gacey und allen übrigen. Hätte Gay sich nie von Händel getrennt, hätte Pope gleich Versuche sein poetisches Genie an der Tonkunst entzündet, hätte Swift's durchdringende Schärfe für statt gegen die Musik gefochten, dann wäre allerdings in die englische Dichtung ein anderer Schwung gekommen. Doch das bedingte zugleich eine völlig veränderte Zeit und das Zusammenwirken von Umständen, die für das Aufsteigen der Tonkunst zu ihrer höchsten Vollendung — dies müssen wir stets festhalten — nicht durchaus nothwendig waren. Es bleibt doch die große gewaltige musikalische Zeit, vor deren Schöpfungen sich schließlich alles beugte.

Die Aufführung der Händel'schen Friedens- und Krönungsmusik in der St. Paulskirche am ersten Februar 1733 zum Jahresfest der Stiftung für arme Predigersöhne (S. 270), gab dem wohlgesinnten Hill auf's neue Gelegenheit, seine Verehrung für Händel's

---

ceive it, you will have the goodness to impute it only to the zeal, with which I wish you at the head of a design, as solid, and imperishable, as your musick and memory. I am,

Sir,

Your most obliged,

And most humble Servant,

A. Hill.

The Works of the late Aaron Hill (London 1753. 8.) I, 115—16.

Genius zu bethätigen, und zwar durch ein Gedicht, welches in Händel den wieder erſtandenen Pſalmenſänger David feiert.[28]) Und wahr iſt es, daß, wenn auch jedes Jahrzehend große Männer hervortreten ſieht, doch die Schöpfer derartiger Hymnen, in welchen unſere Welt ſich zum Preiſe des Schöpfers mit dem Univerſum vereint fühlt, durch Jahrtauſende geſchieden ſind.

Dieſer Zug zum Erhabenen war jetzt in Händel wie auf einen Augenblick auch in der Mehrzahl der Muſikfreunde verwaltend, und ſo ſchritt er auf dem durch Esther gebahnten Wege ſchnell zu einem neuen Werke.

Debora. 1733.

Außer der Schlußbemerkung »S D G | G F Handel | London. Febr. 21 v. St. 1733« am Ende des Originals findet ſich keine weitere Zeitangabe. Der Text iſt von dem genannten Humphreys und bildet ſeinen erſten größeren Verſuch im Fache der oratoriſchen Dichtung. Den Stoff entnahm er ohne Vermittlung eines franzöſiſchen Drama direct der Schrift (Buch der Richter 4 und 5). Was aber ſeine, oder vielmehr zunächſt Händel's Aufmerkſamkeit auf dieſen Gegenſtand lenkte, war „der Geſang von Debora und Barak", welchen M. Greene nach neuer Verſification im verfloſſenen Jahre in Muſik gebracht und aufgeführt hatte.[29])

Die Ouvertüre in vier Sätzen iſt eine ſeiner reichſten und klarſten; der zweite Satz iſt der Muſik des iſraelitiſchen Chores »Lord of eternity«, der vierte mit dem kühnen Baſſo oſtinato der des Chores der Götzendiener »Oh Baal« entnommen. Es wird hier alſo gleich anfangs der Gegenſatz angekündigt, welcher das ganze Werk bewegt. Der achtſtimmige Anfangschor »Immortal Lord« iſt prachtvoll im Preiſe des wunderthätigen Gottes Himmels und der Erden,

---

28) Hooker's Weekly Miscellany v. 10. Febr. '33. Gentleman's Magazine, Febr. '33, p. 94. S. Beilage III.

29) »Part Song of *Deborah* and *Barak* paraphrased from Judges 5, and set to musick by Dr. *Greene*. Printed for B. Barker, and sold by J. Roberts. Price 3 d.« Gentleman's Magazine vom October '32, p. 23. Dies iſt der Titel des Textbuches.

brünſtig in der Bitte um einen Führer, der die Unterdrücker verjage, voll kriegeriſchen Dranges in den Schlußperioden, höchſt kunſtvoll und klar in der Geſtaltung, wohllautend im Tongange. Es iſt ein Händel'ſches „Das Volk ſteht auf, der Sturm bricht los", aber mit einer Kraft und Weihe, die eines weſentlich auf religiöſer Grundlage ruhenden Völkerkampfes würdig iſt, und in deſſen muſikaliſcher Darſtellung es ihm niemand gleich gethan hat. Auch den zweiten Theil eröffnet ein großer Chor (See, the proud chief advances), aber ein fünfſtimmiger, die Ankunft der feindlichen Heerſchaaren Siſſera's ſchildernd und das Volk der wahren Religion zur Abwehr aufrufend. Höchſt bezeichnend für das wüſte und frech luſtige Treiben der Heiden iſt der Baalschor mit dem aufregenden kunſtvollen Baſſe, erſchütternd ernſt und erhaben der darauf folgende theils acht-, theils fünfſtimmige Chor der Israeliten »Lord of eternity«; beide ſind ihrem weſentlichen Inhalte nach ſchon in der Ouvertüre angedeutet. Im dritten Theile ſprechen ſich die Gegenſätze abermals in Chören aus; heulend und klagend ſingen die Kanaanäer (Doleful tidings), jubelnd und dankend die Israeliten in dem großen, abwechſelnd acht-, fünf- und ſechsſtimmigen Schlußchore „Zum Himmel auf ſchall' unſer Dank — Alleluja!"

Nur einmal treten die feindlichen Völker in demſelben Tonſatze gegen einander auf, nämlich in dem durch vierſtimmigen Einzelgeſang eingeleiteten Chore des zweiten Theiles »All your boast«, in welchem die Prophetin Debora auch ihrer wahren geſchichtlichen Stellung gemäß als die Leiterin der ganzen israelitiſchen Bewegung auftritt. Sonſt beſteht in dem Werke ein gewiſſes Mißverhältniß zwiſchen dem Chore und den Einzelnen; das individuell Bedeutſame iſt dem Chore gegenüber nicht völlig entwickelt. Als ganz befriedigend darf man nur Barak's Vater Abinoam anſehen, der ſich in mehreren ſchönen Baßgeſängen (von Montagnana geſungen) eines Heldenvaters würdig äußert. Ganz vergriffen iſt dagegen Jael, die Frau des Heber, welche bekanntlich dem hochmüthigen Feldherrn Siſſera, der ſich in ihre Wohnung geflüchtet hat, einen Nagel durch den Kopf ſchlägt. Sie offenbart vorher nicht die geringſte Anlage zu ſolcher That; und doch hätte dem Dichter hier ein richtiges Bild ſo leicht werden müſſen, wenn er nur die Ausdrücke eines kräftigen weiblichen

Hasses, wie sie damals fast in jeder Oper hervor traten, zum Vorbilde nehmen und veredelt auf diese Frau übertragen wollen. Darin zeigt sich bei ihm der Mangel dichterischer Gestaltungskraft überhaupt am offenkundigsten, daß er die weiblichen Gestalten ganz unbestimmt und oberflächlich gehalten hat, denjenigen Theil dieses Oratoriums also, der hauptsächlich entwickelt werden mußte, wenn die Macht des persönlichen Lebens zu der Gesammtmacht des Chores in's Gleichgewicht treten sollte. Debora, eine Frau, ist der Mittelpunkt der hier aufbrausenden Bewegung, sie ist begeisterte Seherin, Lenkerin, Richterin des Volks; Barak wird von ihr gleichsam nur herbei gerufen, ein einfacher, nicht übermäßig waghalsiger Mann, der das Volk zum Siege leitet und dann ehrenvoll in das Dunkel des Privatlebens zurücktritt. Eine andere Frau, und nicht einmal eine vollblütige Israelitin, ermordet den Feind durch eine beherzte kühne That. So stehen die Heldinnen vor den Helden. Das setzt eine ganz eigenartige Zeit voraus, die wir in den auftretenden Hauptpersonen zu begreifen wünschen. Aber davon scheint Humphreys nichts geahnt zu haben.

Alles was bei so ungenügenden Vorlagen der Musik möglich war, um ein Werk von allgemein oratorischer Haltung entstehen zu lassen, ist durch Händel geschehen. Die Gestaltung der Chöre und ihre Vertheilung über die ganze Handlung erregt die höchste Bewunderung. Daß Händel dabei auch in die Gestaltung des Individuellen nicht noch tiefer eingriff, war zum Theil mit verschuldet durch das Hemmniß, welches ihm seine beiden Hauptsänger bereiteten. Barak können wir uns nur als Tenor, Debora nur als Alt denken. Händel mußte aber Debora für Sopran, nämlich für Signora Strada, und Barak für den Altcastraten Senesino schreiben, war also nicht in der Lage, diese nächsten und äußerlichsten Forderungen erfüllen zu können, und mußte außerdem noch seinen Sängern, besonders dem Castraten zu Liebe manches einflechten, damit sie überhaupt nur bei dem Oratorium Stand hielten.

Die Bedeutung dieses Werkes liegt also wesentlich in den Chören, welche auch, obwohl in der Vertheilung der Stimmen und der Art der Composition von mannigfaltigem Wechsel, vorwiegend in's Große gearbeitet sind. Und das wirklich Neue in Debora, den Fortschritt zu einer größeren Vollendung des oratorischen Baues erblicken

mit in der chormäßigen Charakteristik der feindlichen Volksmassen. In Esther erhebt sich die Bedeutung des Kampfes noch nicht über das Persönliche; in Debora dagegen kommt überall nur das Allgemeine zur Geltung, und der Mangel dieses Oratoriums besteht eben in dem unverhältnißmäßigen Zurücktreten des Persönlichen. Mehrere Sätze der deutschen Passion und der Anthems sind in dieses neue Werk aufgenommen.

Auf eine begeisterte Aufnahme glaubte Händel nach den bei Esther gemachten Erfahrungen rechnen zu können. War dies doch wirklich ein neuer Schritt zur Befreiung von den italienischen Banden, wenn auch ein anderer, als Hill und seine Freunde wünschten; war dies doch leibhaftig „die edle, männliche Musik", welche der Kraftsmann schon vor Jahren zur Abwehr der weichlichen, sie entnervenden italienischen Oper herbei wünschte, die Musik, welche, eine vernunftgemäße, ja erhabene Handlung schildernd, „die Seele über sich selbst erhebt, zur Tugend, zur muthigsten Tapferkeit anfeuert und den Mann in einen Helden umwandelt!"[39]) Ein Uneingeweihter, der den immer heftiger werdenden Reden des Kraftsmannes gegen Unterdrückung und Beraubung arglos traute, konnte leicht die Meinung fassen, die sogenannte patriotische Partei werde den Sänger der Freiheit, der Tugend, der Gottes- und Vaterlandsliebe, des Heroismus, mit offnen Armen willkommen heißen. Man höre aber, was geschah.

Die erste Aufführung wurde auf den 17. März, Sonnabend vor Palmarum, gesetzt. „Auf Befehl Sr. Majestät. In dem königl. Theater in Haymarket, am 17. März, wird gegeben werden: Debora, ein neues Oratorium, in Englisch; componirt von Hn. Händel, aufgeführt durch eine große Anzahl der besten Stimmen und Instrumente. N. B. Dies ist die letzte dramatische Aufführung, welche in dem königl. Theater vor Ostern stattfinden wird. Das Haus wird in einer neuen und besonderen Weise ausgeschmückt und beleuchtet sein. Karten werden an der Kasse im Opernhause am Freitag und Sonnabend, den 16. und 17. dieses, ausgegeben, jede zu einer

39) Craftsman v. 17. März '27.

Guinee: für die Gallerie zu einer halben Guinee."[31]) Das war alſo, was wir jetzt eine Vorſtellung „bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preiſen" nennen, ein Verfahren, welches nun faſt gewohnheitsmäßig bei jedem neuen Werke in Anwendung kommt. Händel und Heidegger glaubten dieſes wagen und ſo vor Oſtern noch einen guten Zug thun zu können, da das neue Werk die Vorſtellungen vorläufig beſchloß, und da es als ein unmittelbar vor der Paſſionswoche aufgeführtes geiſtliches Oratorium doch von beſonderer Bedeutung war.

Aber ein höchſt ſonderbares Zuſammentreffen mit Regierungsmaaßregeln und Parlamentsverhandlungen machte alle Hoffnungen der beiden Operndirectoren zu Schanden. Am 14. März, drei Tage vor der Aufführung der Debora, legte Walpole ſeinen Acciſeplan vor, einen in vieler Hinſicht vernünftigen und löblichen, ſpäter unter veränderten Verhältniſſen und verändertem Namen auch glücklich ausgeführten Entwurf, den die Oppoſition aber ſchon ſeit längerer Zeit als ein Ungeheuer von Beraubung und Knechtung angekündigt hatte. Das ganze Land gerieth in Aufregung. Als nun unmittelbar darauf die Anzeige des Oratoriums erſchien, rief man: ſeht da die neue muſikaliſche Acciſe! Ein Geſchrei erhob ſich in den Klubbs und Kaffeehäuſern gegen denjenigen, der nach ihrer Meinung es unter dem Schutze der Hofgunſt gewagt hatte, in der Brandſchatzung der Nation den Anfang zu machen. Die erſte Aufführung wurde aus Gründen der Ehre und Freiheit nicht beſucht. Witze und Epigramme durchflogen die Stadt. Eins dieſer Erzeugniſſe, wahrſcheinlich von Cheſterfield verfaßt, ſprach den Unſinn am treffendſten aus und iſt der Kern der giftigſten Diatribe gegen Händel und ſeine Kunſt geworden. Schon im März wurde es von einer Zeitſchrift, der Biene, mitgetheilt als „zwei oder drei Tage im Manuſcript umgelaufen" und „für diejenigen, welche wiſſen was in der Welt geſchehen iſt, keiner Erklärung bedürftig."[32]) Es ſtellt das Uebereinkommen zwiſchen Walpole und Händel dar, das Volk gemeinſam zu ſcheeren und aus-

31) Daily Journal und Daily Post v. 12.—17. März '33.

32) »The following Epigram, which has run about in manuscript for

zusaugen, der eine mit Hülfe des Parlamentes (Westminster), der andere mit Hülfe der Oper (Haymarket).

Einen Vergleich zwischen Walpole und Händel zu ziehen, lag aus verschiedenen Ursachen sehr nahe. Sie standen gleich fest in der Hofgunst. Walpole hatte seine vergleichungsweise besten Gesetze in dieser selben Zeit durchgeführt, in welcher Händel unumschränkt die italienische Oper leitete und, ihren nahen Verfall voraussehend, in edelstem Streben den gewaltigen Bau des Oratoriums daneben aufzuführen begann. Beide überragten alle Zeitgenossen ihres Faches an praktischem Geschick, an erstaunlicher Arbeitskraft und imponirender Persönlichkeit. Beide verstanden zu regieren — Walpole aus persönlicher Herrschsucht in vielfältiger Verletzung verfassungsmäßiger Rechte, Händel aus künstlerischer Nothwendigkeit, um das Chaos der vorhandenen, nach allen Richtungen auseinander gehenden Kunstmittel endlich zu einer geordneten Tonwelt zu gestalten. Und beide waren sich auch noch darin gleich, daß sie es augenblicklich mit innerlich geschwächten, aber deßhalb um so heftiger auftretenden, ohne Scham und Rücksicht ihre Mittel wählenden Gegnern zu thun hatten. Man nehme nun alles Edle von Händel, man entreiße ihm alle seine auf so mühsamen und gerechten Wegen erworbenen Verdienste, statte ihn dafür mit allen wirklichen oder für wirklich gehaltenen Lastern Walpole's aus, und lasse ihn auf's kränkendste empfinden, daß er als Musikant, als „Fiedler", auf eine ehrenhafte Behandlung von vorn herein keinen Anspruch habe: so entsteht ein Bild wie dasjenige, welches der Kraftmann am 7. April ausstellte. Nachdem Debora so zu

---

two or three days past, does not want epigrammatick wit. It needs no explanation to people who know what is done in the world.

A Dialogue between two Projectors.

Quoth W— to H—l shall we two agree,
And join in a scheme of Excise? H. Caro si.
Of what use is your sheep if your shepherd can't sheer him?
At the Hay-Market I, you at W— er. W. Hear him! —
Call'd to order, the Seconds appear'd in their place,
One fam'd for his morals, and one for his face.
In half they succeeded, in half they were crost;
The *Tobacco* was sav'd, but poor *Deborah* lost.«

The Bee, or univ. weekly Pamphlet, No. 8, März '33. (London 8.) I, 103.

sagen durchgefallen, die Tabaksakte dagegen mit 266 gegen 265 Stimmen angenommen war, schmiedeten die Genossen des Kraftmann folgende Epistel „An Caleb D'Anvers, Esq.“, den pseudonymen Herausgeber dieses Blattes.

„Mein Herr!

„Ich bin stets erfreut, wenn ich unter meinen Landsleuten irgend einen Zug von Freiheit bemerke. Ich bilde mir ein, daß ein solcher mit der Zeit erstarken, über kurz oder lang sogar in die Mode kommen, und endlich für das Volk zum Guten ausschlagen kann. Da mir nun auch Ihr Eifer für Freiheit nicht unbekannt ist, so finde ich niemand geeigneter als Sie, dem das folgende zuzusenden wäre: eine genaue Erzählung nämlich des löblichen Widerstandes, mit dem die vornehme Welt ihre Freiheiten und Besitzthümer gegen die hellen und verwegenen Angriffe des Herrn Händel zu vertheidigen gewußt hat. Ich berichte einfach was geschehen ist, die Nutzanwendung Ihrer gewandteren Feder überlassend.

„Ursprung und Anwachs von Händel's [Walpole's] Macht und Vermögen sind allbekannt. Es genüge zu bemerken, daß der so schnelle und so unverdiente Zuwachs von beiden ihm den anmaßlichen Dünkel beibrachte, niemand dürfe sich seinem thörichten Willen widersetzen. Eine zeitlang regierte er die Opern [den Staat] und richtete das Orchester [Beamte und Parlament] nach seinem Geschmacke ein, alles ganz unumschränkt. Nur solche Stimmen und Instrumente wurden zugelassen, die seinen Ohren schmeichelten, wenn sie auch die Ohren der Zuhörer marterten. Armselige Kratzer wurden den geschicktesten Leuten im Orchester vorgezogen. Nur seine eigne Musik wurde geduldet, obgleich jedermann ihrer satt und müde war; und er hatte die Unverschämtheit zu behaupten, daß es in England keinen Componisten [Staatsmann] gebe außer Ihm. Selbst Könige und Königinnen mußten mit dem geringen Charakter zufrieden sein, den es ihm gefiel ihnen zuzutheilen, was deutlich an Signor Montagnana [König Georg II.] zu ersehen ist, dem, obwohl ein König, beständig der unerheblichste Theil des ganzen Drama zufällt, hin und wieder mit einem polternden Baßgesange [seiner drohenden Proclamation und Parlamentsrede] ausgestattet. Ein solcher Mißbrauch der Gewalt wurde bald widerwärtig; seine Verwaltung ward verhaßt, und

ſeine Oper [Staatskaſſe] ward leer. Jedoch, dieſer Grad von Unpopularität und allgemeinem Haß, anſtatt ihn zu demüthigen, machte ihn nur um ſo wüthender und verwegner. Er entſchloß ſich, ſeine geſunkenen Verhältniſſe wieder aufzurichten, und zwar durch einen letzten gewaltſamen Verſuch, da ihm die Ueberzeugung gekommen war, daß er von dem guten Willen des Publikums nichts mehr zu hoffen habe. Demgemäß entwarf er ſeinen Plan, ohne mit ſeinen Freunden (vorausgeſetzt daß er welche hat) ſich zu berathen, und erklärte ſodann, daß er zu einer paſſenden Zeit uns davon genauer in Kenntniß ſetzen wolle, verſichernd, die Ausführung dieſer Idee werde dem Publikum im allgemeinen, und den Opern insbeſondere, in einem ganz außerordentlichen Maaße zu gute kommen.

„Einige muthmaßen, es ſei mit Signora Strada [Königin Caroline], die ſehr in ſeiner Gunſt iſt, alles vorher abgekartet worden; doch läßt ſich mit Gewißheit nur dieſes ſagen, daß er mit einem Bruder von ihm [Heidegger — Lord Horaz Walpole], in welchen er ein ſehr unverdientes Vertrauen ſetzt, gemeinſam zu Werke gehen will. In dieſem Bruder [Lord Walpole] ſind Hitze und Geiſtesarmuth wunderbarlich vereinigt; während ihn die erſtere zu allem treibt was neu und heftig iſt, hindert ihn die letztere, die unangenehmen Folgen davon vorher zu ſehen. Als Händel's Bruder glaubte er natürlich auch ein Muſiker [Staatsmann] ſein zu müſſen; aber alles, was er nach jahrelangen mühſamen Verſuchen hierin erreichen konnte, war ein beſcheidener Spektakel auf dem Hackbrett. Eine zeitlang ſpielte er auf dem Feſtlande den Buffo [als Geſandter in Paris], und verwickelte ſeinen Bruder in verdrießliche und gefährliche Verbindungen bei Ausrichtung der ihm gewordenen Aufträge, mit fremden Sängern [Mächten] Contracte zu ſchließen — von welchen Verbindlichkeiten ſich Händel hernach (nebenbei geſagt) nicht eben auf die ehrenhafteſte Art wieder loszumachen ſuchte.

„Allen dieſen Hemmniſſen zum Trotze trat Herr Händel endlich, auf Zureden dieſes Bruders, mit ſeinem Project hervor, ſuchte es uns mit Gewalt hinein zu ſtopfen, mißbrauchte dabei große und verehrungswürdige Namen als ſeine angeblichen Patrone, ja, ſcheute ſich nicht zu verſtehen zu geben, daß dieſe Patrone Theilhaber am

Gewinn ſein würden.[33]) Sein Plan beſagte nun im Weſentlichen: daß der Verfall der früheren Opern [Zollabgaben] von ihrer Billigkeit herrühre, ſowie von den Betrügereien der Thürſteher [Einnehmer]; daß die ehemaligen Jahresſubſcribenten [Kaufleute] Schurken ſeien, die ihre Rechte mißbrauchten, indem oft Zwei auf Eine Karte in das Theater liefen; — daß er nun zur Abſtellung ſolcher Mißbräuche ein Ding erſonnen habe, beſſer als eine Oper, genannt Oratorium [Accise], zu welchem man nicht anders zugelaſſen werden ſolle als vermittelſt gedruckter Zettel oder Karten zu einer Guinee das Stück, und erlangbar nur in ſeinen eignen Handlungen durch die von ihm Angeſtellten, als welche bei der Einnahme der Guineen nicht ſolchen Betrügereien zugänglich ſeien, als die früheren Thürſteher bei der Einnahme der halben Guineen; und endlich, da das Daſein der Opern überhaupt von Ihm allein abhänge, daß es auch nur recht und billig ſei, wenn der ſich ergebende Gewinn lediglich Ihm zufalle. Um das Ganze ein wenig ſchön zu färben, fügte er noch eine Bedingung hinzu, nämlich dieſe: daß es jedem Zuhörer, der ſich übervortheilt glaube und die Oratorienaufführung mit ſieben Thalern meine zu theuer bezahlt zu haben, freigeſtellt ſei an drei muſikverſtändige Richter zu appelliren, die gehalten ſein ſollten, in einem Zeitraum von höchſtens ſieben Jahren die Sache endgültig zu erledigen, vorausgeſetzt natürlich, daß Er die Richter ernenne — ſolche nämlich, die keine andere als ſeine Muſik leiden mögen.

Das Abgeſchmackte, Schwärmeriſche und Tyranniſche dieſes Planes beleidigte die ganze Stadt. Mancher beſtändige Opernbeſucher [Anhänger des Miniſteriums] war feſt entſchloſſen, dieſe muſikaliſchen Spiele lieber ganz aufzugeben, als ſie unter ſolchen Plackereien zu genießen. Es erhob ſich ein allgemeines Geſchrei gegen den unverſchämten und raubgierigen Erfinder dieſes Planes. Des Königs alte geſchworne Diener, die Schauſpieler im Drury-Lane- und Covent-Garden-Theater, zogen den Nutzen von dieſer allgemeinen Unzufriedenheit und erfreuten ſich gefüllter Häuſer, lediglich aus

33) Walpole hatte den König und die Königin dadurch ganz für ſeinen Acciſeplan gewonnen, daß er ihnen eine beträchtliche Mehrung ihrer Privateinnahme daraus verrechnete.

Oppoſition gegen das Oratorium. Selbſt die Damen waren entrüſtet über dieſe ganz neue Art von Brandſchatzung. Kartenſpiel, Geſellſchaft, Thee- und Kaffeegeſchwätz und alles ſonſtige weibliche Geſchütz wurde auf die Vernichtung des Projects und auf den Untergang des Projectenmachers gerichtet. Dieſe vereinten Beſtrebungen aller Klaſſen und Geſchlechter hatten auch einen ſo trefflichen Erfolg, daß der Projectenmacher ſein Oratorium vor einem leeren Hauſe abſpielte; und von den ungefähr Zweihundert und Sechzig die ſich einſtellten, hatten keine Zehn gezahlt, ja einige für ihren guten Willen ſogar noch Geld obendrein bekommen.

Dieſes Ereigniß bewirkte bei ihm eine tiefe Schwermuth, zu Zeiten unterbrochen von raſenden Anfällen, in welchen er zehntauſend Opernteufel zu erblicken glaubt, die ihn zerreißen wollen; dann bricht er aus in wirre, zuſammenhangloſe Reden, murmelnd: freche Bettler[34]), Meuchelmord, u. ſ. w. In ſolchen wahnſinnigen Momenten iſt ihm [Walpole] beſonders die Londoner Altſtadt zuwider. Er nennt alles, was darin iſt, Schurken und behauptet, daß ſelbſt der ehrlichſte dieſer Krämer verdiene gehängt zu werden.

Es iſt ſehr die Frage, ob er wieder geneſen wird; doch dieſes angenommen, iſt daran wohl nicht zu zweifeln, daß er ſich dann vor der allgemeinen Erbitterung der Weltſtadt in ſein eignes Vaterland zurückziehen wird.

Ich bin, geehrter Herr,

Ihr ſehr ergebener Diener

Paolo Rolli.

Nachſchrift. Ein kleines Epigramm, welches neulich in der Stadt umlief, ſcheint ſich auf denſelben Gegenſtand zu beziehen und dürfte daher Ihren Leſern nicht unwillkommen ſein. Es lautet:

Sagt Walpole zu Händel: wollen wir, ich und Sie,
Reciſen die Nation?

(Händel:) Si, Caro, si.

---

34) »sturdy beggars«: Walpole's Bezeichnung der das Parlament tobſüchtig umlagernden Bittſteller gegen die Acciſe.

Was nützen die Schafe, wenn man sie nicht schert?
Am Hemmarkt ich, und Sie in Westminster —
(Walpole:) Hört! —
Und zwei Vortreffliche liehen ihr Gewicht,
Die verrufne Metal und das verrufne Gesicht.
Die Hälfte schwamm oben, die Hälfte fuhr hinab:
Accise beglückt uns, doch Debora fiel ab.“ 35)

Die ehrenrührigsten Anschuldigungen dieses schändlichen Pasquills, welches mehr oder weniger ausführlich fast in alle Londoner Zeitungen überging, bezogen sich den Thatsachen nach lediglich auf Walpole. Dahin gehört die ganze Vorbereitung und marktschreierische Ankündigung eines gewinnsüchtigen Planes. Einen solchen Plan entwarf Walpole und setzte zur Durchbringung desselben natürlich alle Hebel in Bewegung; Händel aber, obschon er, durch wohlwollende Freunde wie durch eigne Regungen getrieben, eifriger und bewußter als jemals zuvor an dem Neubau des Oratoriums arbeitete, konnte mit Debora schon deßhalb keinen neuen Kunstplan ankündigen, weil sie nur eine genaue Fortsetzung der beiden Werke bildete, an welchen dieser Plan schon seit einem Jahre erprobt, ja durch die Stimme der Oeffentlichkeit ihm gleichsam aufgedrungen war. Dahin gehört natürlich auch die Zusicherung, jeder Oratorienbesucher dürfe sich an drei parteiische Richter wenden, was wir für einen schalen Witz halten würden, wenn wir nicht wüßten, daß Walpole namentlich mit Hülfe einer derartigen Verwilligung an die Besteuerten seinen Acciseplan durchzubringen suchte. Dies war es auch allein, was Händel empören mußte, daß er eben als Musiker für niedrig und ehrlos genug gehalten wurde, um politischen Wühlern zum Spielball zu dienen. Paolo Rolli dürfen wir nicht für den Verfasser der Schmähschrift halten, aber auch nicht annehmen, er sei ganz unbetheiligt dabei gewesen. Er hatte in der That schon damals mit den „Patrioten“ gemeinsame Sache gemacht, wovon wir die Folgen im nächsten Kapitel sehen werden. Händel's Achtung hatte er niemals genossen;

35) Craftsman v. 7. April '33. (X, 200—210.) Ich theile das Schreiben in der Beilage IV auch englisch mit, da es seither höchst ungenau und willkürlich verstümmelt zum Abdruck gekommen ist.

aber der bitterſte Feind des Componiſten wurde er erſt, als dieſer ſich für die neue Akademie die beſten Texte der italieniſchen Dichter ſelber auswählte, ſtatt dieſes (nachdem Haym geſtorben war) Rolli zu übertragen und ihm die Verhunzung derſelben theuer zu bezahlen.

Schon bevor Epigramme und Satiren ausflogen, hatte Händel Sorge getragen, jeden gegründeten Vorwand zum Tadel zu beſeitigen. Das Einzige, worüber die Subſcribenten ſich beſchweren konnten, war, daß ihnen eine Vorſtellung entzogen ſei: und Händel hatte dieſes kaum bemerkt, als er ſich ſofort entſchloß, Debora in der Oſterwoche zu wiederholen für die gewöhnlichen Preiſe, Parterre und Logen 10 Sh., Gallerie 5 Sh., und „Notabene, die ſilbernen Karten der Subſcribenten werden angenommen.“[36]) So kam das Oratorium am Dienſtag nach Oſtern, 27. März, und ſpäter noch zwei mal zur Aufführung; der königl. Hof war immer zugegen.

Auffallend genug mußten die Pasquillanten ſich ſchon durch die Ereigniſſe der nächſten Wochen Lügen ſtrafen laſſen. Debora behauptet ihren Platz in der Reihe unſterblicher Oratorien. Der Acciſeplan dagegen wurde am 11. April, vier Tage nach dem Erſcheinen des Rolli'ſchen Briefes, von der Regierung aufgegeben und etwas ſpäter von Walpole mit dieſen Worten: „Was den verfluchten Plan betrifft, wie der ehrenwerthe Herr [Pulteney] ihn ſelbſt nennt, indem er uns überreden will, derſelbe ſei noch nicht bei Seite gelegt, ſo kann ich meines Theils dieſes Haus verſichern, daß ich nicht ſo toll bin, mich jemals wieder auf etwas einzulaſſen, was wie eine Acciſe ausſieht, obgleich ich noch immer die Privatanſicht hege, daß dieſer Plan die Intereſſen der Nation begünſtigt haben würde“ — für immer beſeitigt. Händel hatte allerdings reinere Zwecke und ein höheres Ehrgefühl, als der engliſche Miniſter, und nichts in der Welt hätte ihn vermocht, mit einer derartigen ehrloſen Aeußerung ſein Werk preis zu geben, um ſeine Perſon zu retten. Das völlig entgegen geſetzte Verfahren war es, was ihm von jetzt an alle Maulhelden des Tages zu Feinden machte. Und hier iſt die Linie, hier iſt der Zeitpunkt, wo ſich Walpole und Händel auch äußerlich für immer ſcheiden, der Eine, um nach jahrelangem Regieren, Nachgeben, Zuwarten, nach herrſch-

36) Daily Journal v. 27. März '33.

ſüchtigem Ausbeuten der Zeitneigungen der Volksrache zum Opfer zu fallen, der Andere, um nach einer Kreuzſchule, die alle ſelbſtiſchen Gelüſte abtödten mußte, gereift in eine neue Zeit einzutreten, in eine Zeit, welche Walpole verdammte und Händel mit offnem Verſtändniß und reiner Verehrung entgegen kam.

Die Patrioten ſchienen in den zehn Jahren 1722—32 nichts gelernt zu haben; noch jetzt, wie zur erſten Zeit Bononcini's, hielten ſie an der ſteifen engliſchen und gleichzeitig an der flachen und weichlichen italieniſchen Muſik feſt, und alle ihre früheren Declamationen gegen die entnervende ausländiſche Muſik und für eine ernſte männliche Tonkunſt wurden jetzt von der Kunſt ſchon weſentlich befolgt und von jedem in der Praxis gutgeheißen, nur nicht von ihnen ſelber. Daß Bononcini bei dieſer Gelegenheit nicht die lange erſehnte Genugthuung erhielt, noch einmal im Sonnenſcheine der Gunſt und auf den Armen einer ſtarken Partei gegen Händel auftreten zu können, hatte er ſelber verſcherzt. Er hatte England unter Umſtänden verlaſſen müſſen, die ſein Wiederkommen unmöglich machten. Mit der kurzen Erzählung derſelben wollen wir für immer von ihm Abſchied nehmen.

Mit Behagen ſah er die Akademie 1728 zuſammen ſtürzen, und that ſich während der Zeit, in welcher Händel in Italien und Deutſchland Materialien zum Neubau ſammelte, mit Pepuſch und den Engländern gütlich. Die Tragödie des Herzogs von Buckingham wurde jetzt, 1729, mit Bononcini's Chören aufgeführt.[37]) Bei der Akademie für alte Muſik wurde er durch ſeinen Freund Greene eingeführt und ließ ſich als Mitglied aufnehmen. Um ihnen auch im Fache des fünfſtimmigen Madrigals, welches die Akademie mit richtigem Takte eifrig pflegte, ſeine große Künſtlerſchaft zu beweiſen, überreichte er ihnen um 1728 einen ſolchen kunſtvoll fünfſtimmigen Satz. Anfangs 1731 bekam ein Mitglied der Akademie ein Buch aus Venedig, genannt Duetti, Terzetti e Madrigali, von Antonio Lotti componirt und 1705 in Venedig gedruckt, bemerkte darin unter Nummer 18 mit der Ueberſchrift La Vita Caduca den Text des Bononcini'ſchen Ma-

37) S. Galliard's Brief aus dem Jahre 1734 in: Letters by several eminent persons, including the correspondence of *John Hughes*, I, 207—8.

drigals »In una siepe ombrosa«, und bei näherem Zusehen auch die Musik. Das Stück wurde gesungen und Bononcini erhielt Kenntniß von diesem Doppelgänger, worauf er in einem Schreiben an die Akademie Lotti des Plagiats beschuldigte und an das kaiserliche Archiv in Wien appellirte, wo er das Madrigal vor dreißig Jahren auf Befehl des Kaisers Leopold componirt habe. Der Secretär der Akademie, Hawley Bishop, schrieb darauf an den Capellmeister Fux nach Wien, und unterm 9. Februar '31 an Lotti nach Venedig.

Fux hielt für gut, nicht zu antworten. Aber Lotti bekennt am 29. März: „Ich war nicht wenig erstaunt, mich wegen meines Eigenthums angeschuldigt zu finden, und, nachdem mein Buch sechs und zwanzig Jahre öffentlich bekannt war, beweisen zu müssen, daß es wirklich mein ist. . . Die Duette, Terzette und Madrigale wurden eine kurze Zeit vor dem Drucke von mir componirt. Hier sind einige Professoren und Musikliebhaber, welche mit ihren leiblichen Augen die Anfertigung des in Frage stehenden Madrigals sahen, welche es nach dem ersten Entwurf, bevor es noch in's Reine geschrieben war, sangen oder probiren hörten. Die Verse »In una siepe ombrosa« u. s. w. sind von Abate Pariati, welcher damals in Venedig war und jetzt als kaiserlicher Hofpoet in Wien lebt, gelegentlich gemacht und mir von ihm gegeben ... Dies ist in kurzem die Geschichte, nach welcher Sie fragten. Als Belohnung meines Gehorsams wünsche ich nur dieses, daß Sie sicher überzeugt sein möchten, irgend ein Mißwollender habe Herrn Bononcini fälschlich den Brief zugeschrieben, der in seinem Namen an die Akademie gerichtet ist; denn es ist unglaublich, daß er, gelehrt wie er ist, aus reiner Herzenslust meine Fehler für seine eignen anerkennen sollte. Ich hoffe, ein Mißverständniß oder Irrthum wird sich herausstellen, und des Ausganges gewärtig verhalte ich mich ruhig, da ich von meinem Meister Legrenzi gelernt habe, daß die in der Musik gelehrt sind, wie die hochverehrte Akademie, die Hand des Künstlers kennen, gleichwie bei der Malerei, aus dem Entwurf, der Zeichnung, der Färbung u. dgl., und von den Autoren nach ihren Werken, nicht aber von den Werken nach ihren Autoren urtheilen.“ Er verheißt darauf freundlichst die erbetene Zusendung seiner Compositionen. An das bestrittene Madrigal knüpften sich ihm

perſönlich theure Erinnerungen; es war die Veranlaſſung geweſen, daß die ganze Sammlung entſtand und gedruckt wurde. Lotti erklärt ſich auch hierüber mit der liebenswürdigen Offenheit eines aufrichtigen Mannes: „Der verſtorbene Marc' Antonio Ziani, Vicecapellmeiſter des Kaiſers Leopold, pflegte mir von Zeit zu Zeit ſeine Compoſitionen zu ſenden, ſtets mit dem Wunſche, ich möge ihm dafür einige der meinigen zukommen laſſen. Ich ſandte ihm das Madrigal »In una siepe ombrosa«, und er war ſo gut zu veranlaſſen, daß es in Gegenwart des Kaiſers geſungen wurde. Der Kaiſer in ſeiner bekannten Güte befahl Hn. Ziani mich zu benachrichtigen, wie ſehr er mit meiner Muſik zufrieden ſei, und mir zu ſchreiben, daß ich noch einige andere Compoſitionen von derſelben Art einſenden möge. Ich machte darauf die Stücke, welche das gedruckte Buch enthält, und ich war eben im Begriff dem Kaiſer das Werk zu dediciren, als er unglücklicherweiſe ſtarb. Nach ſeinem Tode wurde der neuen kaiſerlichen Majeſtät Joſeph I. von Hn. Ziani und dem Grafen de Par meine mißlungene Sache vorgeſtellt; dem Kaiſer gefiel es, das Buch unter ſeine Protection zu nehmen, wie in der Vorrede geſagt iſt, und mir überdies noch eine goldne Kette zu verehren.“ Bononcini war zur ſelben Zeit am Wiener Hofe, hatte alſo dort Gelegenheit das Madrigal zu hören und aufzupicken.

Wie weit die Akademie befähigt war, nach der Meiſterregel Legrenzi's muſikaliſche Werke zu beurtheilen, ſtehe dahin; aber Lotti war ihnen in dieſem Fache augenſcheinlich von größerem Gewicht, als Bononcini, und ſo antwortete man ihm denn (am 9. Juni '31), die meiſten Akademiker ſeien nach der ausgezeichneten Regel Legrenzi's, alle aber nach Verleſung des eleganten Briefes von ſeiner Autorſchaft völlig überzeugt. Der vorige Brief nebſt Lotti's Antwort war am 14. April abſchriftlich an Bononcini geſandt, der aber jede Erklärung ſowie die Annahme weiterer Zuſchriften der Akademie verweigerte. Zudem beharrte Greene bei der Meinung, das Madrigal ſei dennoch von Bononcini, trennte ſich mit einigen Geſinnungsgenoſſen, oder vielmehr mit den von ihm abhängigen Kirchenmuſikern und Bononciniſreunden, von der Akademie, verband ſich mit dieſen im Teufelsgaſthofe (Devil Tavern) zu einer neuen Concertgeſellſchaft und ſuchte die alte Akademie auf alle Weiſe, namentlich wegen ihres

Verhaltens in dieſer Sache, zu verläumden. Man tröſtete ſich über die Spaltung mit dem Witze, Dr. Greene ſei zum Teufel gegangen, erſuchte aber doch Lotti, zur Aufklärung des irre geleiteten Publikums einige gerichtlich beglaubigte Zeugenausſagen einſenden zu wollen.

Auch dieſem Wunſche entſprach Lotti bereitwilligſt, in fröhlicher Laune und echter Beſcheidenheit bemerkend: „Ich ſehe, daß die Parteigänger des Hn. Bononcini mit der Akademie und mit mir nicht zufrieden ſind, und ich möchte wünſchen, Meiſter der verlornen muſikaliſchen Kunſt zu ſein, welche die Gewalt beſaß, die Leidenſchaften zu erregen und wieder zu beſänftigen. Ich denke jedoch, daß ſie die Ehre ihres Freundes nicht ſehr zu Rathe gezogen haben, denn durch Abtrennung von der Akademie zeigen ſie eine Rache, welche gerechtfertigt ſein möchte, wenn der Streit um ein einziges Kind geführt würde, aber für ein Madrigal iſt es wahrlich zu viel, da Hr. Bononcini gleich gute und beſſere machen kann.“ Meine Freunde necken mich, daß eine Compoſition von mir beſtritten wird, als ob es ſich um den goldnen Apfel handle. Die gerichtliche Beſcheinigung anlangend, habe ich zwar perſönlich keinen Anlaß zu ſolcher Arzenei, da ich mich in guter Geſundheit befinde; aber ich habe von mir abzuſehen und mich dem Begehren der Akademie zu fügen, weßhalb ich einige Schriftſtücke aus Wien und Venedig beilege, die ſelbſt für den Verächter der Wahrheit genügend ſein müſſen. So habe ich auch, Ihren Wünſchen nachkommend und in Folge der von Ihnen empfangenen Ermuthigung, vor drei Monaten Hn. Smith [Conſul, S. 225] einige meiner muſikaliſchen Sachen übergeben, denen andere folgen werden, und unter jenen werden Sie ein fünfſtimmiges Madrigal finden, welches ich in Dresden componirte, als ich [1719, S. 16] im Dienſte dieſes Hofes war, und wie Sie ſehen iſt es Grütze von derſelben Mühle. Ich weiß nicht, ob dieſes Stück auch das Glück haben wird, einem andern zugeſchrieben zu werden; aber ſollte das geſchehen, ſo werde ich mich gleichfalls mit dem Gedanken tröſten, daß meine Partituren nicht ſo gar gering gehalten werden müſſen, wenn ſich Leute finden, welche geneigt ſind ſie für die ihrigen auszugeben. Aber laſſen Sie uns hiermit einen lächerlichen Handel beſchließen, der doch nicht von uns veranlaßt iſt, auf welchen ich mich auch nur

aus bloßem Gehorſam einließ, und von deſſen Ausgang ich weder Schande fürchte noch Triumphe erwarte."

Die überſandten, vor einem Notar abgelegten Zeugenausſagen von Capellmeiſter Biſſi, den Muſikern Gaſparini, Melari, Frangioni und Gentili, Gio. Franzeſco Maria Bettoni und Clemens Leopold de Tarſis aus Venedig, und von Pariati, Fux, Caldara und Orſini aus Wien beſtätigen ſämmtlich das von Lotti Geſagte „im Namen des ewigen Gottes, Amen." Orſini war im Beſitz der Originalhandſchrift, welche Lotti an Ziani ſandte. Pariati bekennt, auf Lotti's Erſuchen die Verſe für die ganze gedruckte Sammlung geſchrieben zu haben. Bettoni ſagt, er zunächſt habe den Druck der Duetten, Terzetten und Madrigale bei Antonio Bartoli in Venedig veranlaßt, und als Honorar habe Lotti weiter nichts als 29 Exemplare erhalten. Der bejahrte Michel Angelo Gaſparini, welcher ebenfalls das Madrigal nach dem erſten Entwurfe mit geſungen hatte, ſucht ſeinem Zeugniſſe durch perſönliche Mittheilungen noch ein beſonderes Gewicht zu verleihen: „Ich lernte Signor Lotti im Jahre 1686 im Hauſe unſers Meiſters Legrenzi kennen und ſchloß mit ihm die feſteſte und herzlichſte Freundſchaft, und unſere Verbindung iſt ſeit fünf und vierzig Jahren niemals unterbrochen."

Zu Ende des Jahres 1731 war die in dieſer Streitſache mit größter Gründlichkeit geſuchte Wahrheit alſo vollauf gefunden. Die Akademie, den Empfang der erwähnten Muſikſtücke anzeigend und Werke der altengliſchen Kirchencomponiſten Tallis und Bird als Gegengeſchenk überreichend, benachrichtigte Lotti, die Madrigal-Correſpondenz ſammt den Zeugniſſen werde demnächſt im Druck erſcheinen und ihm in mehreren Exemplaren zugehen. Die betreffenden lateiniſchen, italieniſchen, franzöſiſchen und engliſchen Schriftſtücke erſchienen anfangs 1732.[38])

Bononcini, völliges Stillſchweigen beobachtend, begab ſich im Juni '31 nach Paris.[39]) Nach kurzer Zeit glaubte er, der Sturm ſei

38) Letters from the Academy of Antient Musick at London to Sig' Antonio Lotti of Venice, with his Answers and Testimonies. London. Printed by Geo. James. 1732. 8.

39) Daily Courant v. 30. Juni '31.

vorüber, und kam nach London zurück. Aber der Briefwechsel war inzwischen gedruckt und in Aller Händen. Seinen großen Einfluß bei Marlborough's hatte er nach und nach untergraben; seinen Hochmuth, seine Großsprecherei, seine Mucken fand man anfangs originell, dann sonderbar, endlich lächerlich und zuletzt unerträglich. Durch die Madrigalgeschichte erschien er jedem als ein insolenter ehrloser Mensch, der keine Rücksichten der Achtung und Dankbarkeit nehmen, sondern die englischen Musikfreunde nur zu seinem Nutzen ausbeuten wollte. Wie sehr die Zahl seiner Anhänger zusammen geschmolzen war, sah er bei den „Zwölf Sonaten für zwei Violinen und Baß", welche er 1732 erscheinen ließ, noch mehr aber bei dem Versuche, nach der mit durchgreifendem Erfolge unternommenen Erneuerung des Händel'schen Acis ebenfalls ein Pastoral über denselben Gegenstand, nämlich seine 1703 für den preußischen Hof componirte Oper Polisemo (s. I, 270) zur Aufführung zu bringen. Die Musiker, zum großen Theil seine eignen Landsleute, versagten ihm hierbei ihre Unterstützung, gleichsam als wollten sie mit einem Landsmanne, der durch Lotti Gasparini Fux und Caldara gebrandmarkt war, keine Gemeinschaft mehr haben. Namentlich zeichnete sich Signora Strada's Gemahl Del Pò durch eine lächerlich hochtrabende Erklärung aus —: „Dieweil Signor Bononcini beabsichtigt, nachdem die von Hn. Händel componirte Serenata gegeben ist, ebenfalls eine solche im Opernhause aufzuführen und Signora Strada ersucht hat, darin zu singen: Aurelio Del Pò, Gemahl der genannten Signora Strada, erachtet sich verbunden dem hohen Adel und der übrigen vornehmen Welt mitzutheilen, daß er sich bei jeder Gelegenheit glücklich schätzen wird, welche ihm die Ehre giebt, etwas zu ihrem Vergnügen beizutragen; jedoch hinsichtlich dieses besonderen Falles hofft er, man werde ihm gestatten, dem Ersuchen des Signor Bononcini nicht zu willfahren, aus Gründen welche dem genannten Aurelio Del Pò und seiner Frau am besten bekannt sind; und der genannte Aurelio Del Pò schmeichelt sich deßhalb, daß der hohe Adel und die übrige vornehme Welt dies für einen genügenden Grund halten wird zur Verweigerung des Wunsches des Signor Bononcini, wie auch zugleich für eine hinreichende Antwort auf alles, was die Feinde des genannten Aurelio Del Pò bei dieser Gelegenheit gegen ihn oder seine Frau vor-

bringen mögen.“[40]) Die auf den 14. Juni geſetzte Aufführung mußte deßhalb unterbleiben. Der Kraftsmann ſucht den ſinnloſen Schwall des rohen Aurelio Del Pò durch politiſche Auslegung lächerlich zu machen, ausrufend: „Welche Würde, welche Großheit offenbart ſich in jeder Zeile! Klingt das wie der Styl eines herum ſtreifenden Italieners, der ſein Weib zum Singen vermiethet? Das wird niemand anders ſein, als der Prätendent, der unter dieſer Hülle einen Briefwechſel mit der königl. Akademie der Muſik eröffnet.“[41]) Auch den früheren Kampf der „beiden berühmten Antagoniſten“ berührt der Kraftsmann bei dieſer Gelegenheit, aber nicht die leiſeſte Hindeutung findet ſich, daß Händel ſelber die Aufführung des Bononcini'ſchen Werkes zu hindern geſucht habe. War es doch zum Theil ſein Theater, in welchem Bononcini's Muſik gegeben werden ſollte! Händel benahm ſich auch in dieſer Sache völlig ſeinem großen Sinne gemäß, und ſo konnte Bononcini ſein Werk endlich doch noch, nämlich am 24. Juni, in Haymarket zur Aufführung bringen, ſogar unter Protection und „auf Befehl der Königin“[42]), was einem Manne in Händel's Stellung ſo leicht geweſen wäre zu hintertreiben, wenn er den böſen Willen der Bononcini- oder der Patriotenpartei gehabt hätte. Aber Bononcini mußte doch aus allem die Ueberzeugung gewinnen, daß ſeine Rolle in England ausgeſpielt war. Selbſt ſeine wenigen Anhänger ſprachen dies aus, und unter ihnen niemand ergötzlicher, als der tolle Verfaſſer des Hurlothrumbo, Samuel Johnſon (S. 213). Dieſer Mann aus Cheſhire befand ſich jetzt mit dem Muſiker aus Bologna in gleicher Verdammniß. Auch ihm war das Glück abtrünnig geworden, das Publikum hatte ihn fallen laſſen, und in Folge deſſen waren ihm die Theater, die Kaffeehäuſer und die Salons verſchloſſen. Er befand ſich wohl nie in einer poetiſcheren Lage, als in dieſen Tagen; denn konnte er auch niemals wie ein Poet dichten, ſo konnte er doch jetzt wie ein Dichter hungern. Der neue Hurlothrumbo, zu welchem er ſich aufraffte, hatte das

40) Daily Post v. 10. Juni '32.

41) Craftsman v. 12. Auguſt '32.

42) Daily Journal v. 24. Juni '32. Die Königin, der Prinz von Wales und die drei Prinzeſſinnen waren anweſend: Daily Courant v. 26. Juni '32.

Geſchick des Bononcini'ſchen Paſtorals; und er appellirte in einer dem Stücke vorgeſetzten Zuſchrift, welche er, was wir heute nicht ohne Lächeln wahrnehmen können, „an die Dichter der Zukunft“ adreſſirte, in ſeinem und ſeines muſikaliſchen Freundes Namen an eine gerechtere Nachwelt —: „Die Menſchen unſerer Zeit wandern den Weg ihres Lebens wie Londoner, immer im Galopp; und wenn ein Engel vorüber geht, ſie können ihn nicht entdecken, noch können ſie vor Lärm, Geſchäftigkeit und Staub einander wahrnehmen und ſich in ein Geſpräch einlaſſen. Da lebt in unſern Tagen ohne Unterſtützung in London der berühmte Herr Bononcini, deſſen Muſik wegen der Himmliſchheit ihres Styles nach meinem Erachten noch Erinnerung von der Seele verlangen wird, nachdem das Feuer alle Dinge dieſer Welt zerſtört hat; und ich, der ich ſeine Klänge in unſere engliſche Sprache überſetzt habe, kann von dieſem großen Mann nicht genug ſagen, welcher rivaliſirt wird durch Herrn Händel, einen ſehr wichtigen Mann, der ſeine Muſik in dem hochdeutſchen Styl ſchreibt mit ſehr großem Succeß: ſo daß, wenn ihr dieſe beiden Meiſter prüft, ihr danach auf das Publikum ſchließen könnt und wegen des engliſchen Geſchmackes euch ſchämen müßt. Alſo, wenn ihr Verdienſt habt, geht nach Italien, und dort werdet ihr Unterſtützung finden während eures Lebens; aber wenn ihr willens ſeid nach dem Tode geehrt zu werden, kommt wieder nach England zurück, und wenn ihr ſterbet und begraben ſeid, dann werden ſie ſicher ein Monument von Stein auf euren Körper legen. Obgleich ich die übel angebrachte Freigebigkeit bei einigen unſerer verſtorbenen großen Männer lächerlich zu machen ſcheine, wird doch niemand mehr arbeiten um ein ſolches Monument zu verdienen, als euer dienſtwilliger Freund S. Johnſon.“[43]) Er hat allerdings ſein Monument erhalten, ein würdiges und unvergängliches — nämlich in der Dunciade!

Hurlothrumbo irrte ſich nicht, wenn er in dem ſelbſtbewußten ſtolzen Muſiker einen Geſinnungsgenoſſen aufgeſpürt zu haben glaubte; Bononcini hatte eine Seite, an welcher die künſtleriſchen

43) *The blazing Comet: The Mad Lovers; or, the Beauties of the Poets.* A Play, as it is acted at the New Theatre in the Hay-Market. By Mr. Johnson, Author of Hurlothrumbo. London, 1732. 8.

und geſellſchaftlichen Vagabonden ihn faſſen und zu ſich hinüber ziehen konnten. Verlaſſen von ſeinen früheren Beſchützern und Bewunderern, nahte ſich ihm jetzt ein italieniſcher Abenteurer, der ſich als Graf Ughi ſchon mehrere Jahre in der vornehmen Welt Londons herum getrieben und lediglich durch ein ſchönes Kleid und eine freche Stirn ſich in dieſe Kreiſe eingedrängt hatte, theilte ihm mit, er habe endlich die wahre Goldmacherkunſt erfunden, und ſchlug ihm vor, das Geheimniß gemeinſam mit ihm auszubeuten. Man ſchämt ſich zu erzählen, daß der 70jährige (nach ſeiner eignen capriciöſen Behauptung ſchon 80jährige) Bononcini hierauf einging. Goldmacher und Compagnie verließen Ende '32 oder Anfang '33 London, durchſtreiften das europäiſche Feſtland und trieben ſich beſonders in Paris und Wien herum. In der äußerſten Noth mußte die Himmelsgabe der Tonkunſt immer wieder helfend beiſpringen. Für den Kaiſer ſetzte Bononcini noch 1748 ein Te Deum zur Feier des Aachener Friedens; von Wien begab er ſich nach Venedig zur Compoſition einer Oper, neunzig Jahre alt — und damit entſchwindet er unſern Augen.

Von dem Kunſtwerthe des Lotti'ſchen Madrigals wird man nach dem obigen eine ſehr hohe Meinung zu faſſen geneigt ſein. Burney möchte uns eines beſſeren belehren. „Bei Unterſuchung dieſes Stückes", ſagt er, „war ich außerordentlich erſtaunt, daß Bononcini das große Anſehen, welches er bereits beſaß, wegen eines Tonſatzes riskirte, der dieſes doch ſo wenig zu vermehren geeignet war. Der Contrapunkt dieſes Madrigals iſt ſicherlich correct; aber es iſt trocken, und alle Fugenſubjecte darin ſind von Tauſenden gebraucht, bevor Lotti geboren wurde."[44]) Leichtſinnige Aeußerungen ſolcher Art ſind es, durch welche Burney ſich alle Glaubwürdigkeit zerſtört. Das Madrigal kann in dieſer Kunſtgattung als ein Muſter gelten, es iſt wundervoll ſchön und ganz in dem reinen Sinne Marenzio's geſchaffen. Es wäre doch lächerlich, von dem Tonſatze gering zu denken, weil Lotti ſich ſo humoriſtiſch beſcheiden darüber äußert. Unter den alten Meiſtern war Beſcheidenheit noch die Regel, und Dünkel die Ausnahme.

Bononcini langte wohl öfter nach fremden Trauben. In ſeiner

44) Burney, History IV, 323.

Paſtoraloper Poliſemo befindet ſich ein Duett in Emoll »L'implacabil gelosia«, von welchem Mattheſon im vollkommenen Capellmeiſter den Anfang wegen der muſterhaft zweiſtimmigen Compoſition mittheilt, zu denſelben italieniſchen Worten, aber als ein Werk von Fux.[45]) Soweit ich ſehen kann, rührt die kunſtvolle Arbeit von Fux her, und Bononcini hat ſie durch Tilgung contrapunktiſcher und Einſchiebung arioſer Gänge für die Bühne mundgerecht zu machen geſucht, alſo verſchlechtert. Während Händel ſo viel Fremdes ganz offenkundig ſich zueignete, ohne daß ihm jemand den Prozeß zu machen wagte, muß uns merkwürdigerweiſe ſein Rival auch noch dazu dienen, den Unterſchied diebiſcher und rechtmäßiger Entlehnung zur Anſchauung zu bringen. Lotti's vortheilhafte Meinung von Bononcini's Gelehrſamkeit würde nichts auffallendes haben, wenn dieſer die köſtliche fünfſtimmige Canzona »Foss' io quel rossignuolo« gemacht hätte, die ich in der Sammlung ſeiner Werke im Fitzwilliam-Muſeum zu Cambridge fand; aber vielleicht war dieſe von ſeinem Bruder Antonio. Doch eine doppelchörige kirchliche Compoſition in Amoll wird ausdrücklich dem Giovanni zugeſchrieben »Missa sine nomen a 8. di Gio. Bononcini«, und da ſie allem Anſchein nach ſchon um 1700 entſtanden ſein muß, kann ſie uns zum Anhalte dienen, wie Bononcini in der Zeit ſeiner erſten Reiſe componirt haben wird. Es iſt ein ſehr bedeutendes Tonwerk von ernſter, feierlicher Haltung, kunſtfleißig ausgearbeitet, hochtönend im Schlußchore. Dergleichen blieb bekannt, und von dem Autor ſolcher Werke beraubt zu ſein, konnte Lotti ſich nicht erklären. Wir bemerken heute freilich, daß die Soli in dieſer Meſſe mit den nach alten Muſtern geſetzten feierlichen Chören nicht gleichen Schritt halten, daß der künſtleriſche Zwieſpalt, der dieſen Tonſetzer endlich auseinander werfen ſollte, ſich alſo ſchon in ſeinen Anfängen offenbarte. Auf ſeiner weiteren Künſtlerlaufbahn vertiefte er ſich nicht, ſondern verflachte bei der Oper; er ſank ab, ſein großer Gegner ſtieg auf. Auch Bononcini wird gleich Steffani, Lotti und andern Italienern in ſeinem zwanzigſten Lebensjahre viel ſolider componirt haben, als Händel in dem gleichen Alter; aber bei aller Rauhheit deutſcher Organiſtenſingerei, bei aller

45) Mattheſon, Vollk. Capellmeiſter S. 349.

Unreinheit des Contrapunkts und bei aller Unreife der Kunſtformen war in dem Deutſchen weder ein Zwieſpalt noch eine Neigung zur Einſeitigkeit: und darin iſt eigentlich das ganze Geheimniß Händel'ſcher Kunſtbildung gelegen. Bononcini's letzte geiſtliche Compoſition, das Wiener Te Deum von 1748, zeigt ebenfalls ſchwächlichen Sologeſang neben bedeutenden Chören, ja in den Chören ſelber ein Gemiſch von guter und ſchlechter, ſchwerer und leichter Arbeit, trägt alſo bei abſinkender Kraft noch weſentlich den Charakter der vielleicht funfzig Jahre älteren Meſſe. Erſtaunen müſſen wir dennoch, daß ein, wie Zeitgenoſſen verſichern, mehr als neunzigjähriger Greis ein ſo tonvolles und in mehreren Sätzen auch höchſt kunſtreiches Werk auszuarbeiten im Stande war. Wichtig wird es uns noch dadurch, daß es in allen bedeutenden Zügen ein völlig Händel'ſches Gepräge hat; ja der Eingang des Anfangschores deutet geradezu auf das Vorſpiel des Meſſias-Halleluja, welches ihm inzwiſchen bekannt geworden ſein muß. So hatte ſich die Gewalt Händel'ſcher Tonkunſt in ſein innerſtes Denken und Schaffen eingedrängt. Und ſo haben wir es hier mit einem hochbegabten, mit aller Schulbildung des glücklichen Italien ausgeſtatteten Künſtler zu thun, der durch Händel's Auftreten im eigentlichen Sinne künſtleriſch geſpalten und vernichtet wurde, und der dadurch, daß er ſich dieſes nicht geſtehen, daß er dieſer doch nicht durch menſchliches Wollen hervor gerufenen Kraft trotzen wollte, moraliſch ſich ſelbſt vernichtete.

Welch eine liebenswürdige Erſcheinung dagegen iſt Lotti! Keineswegs höher begabt, als Giovanni Bononcini, hat er doch durch harmoniſche Ausbildung ſeiner Anlagen ſich als Künſtler einen hohen Ehrenplatz, einen reinen dauernden Ruhm erworben. Auf die Mittheilung der Londoner Akademie, ſie habe ſich vereint, nicht zu theatraliſchen Unternehmungen, ſondern zur Förderung der wahren Wiſſenſchaft der Tonkunſt durch Vorführung der Meiſterwerke aus dem Zeitalter Paleſtrina's, „ohne dabei jedoch diejenigen gänzlich zu vernachläſſigen, welche in der Gegenwart berühmt geworden"; ſie beſitze „zwiſchen dreißig und vierzig Stimmen und ebenſo viele Inſtrumentiſten", und erſuche ihn, ihnen einige ſeiner Werke zukommen zu laſſen, — erwiederte er: „Ich bin hoch erfreut über die Gründung der erlauchten Akademie in London. Ihre Nation, welche ſo beſtändig

an der Vervollkommnung der schönen Künste arbeitet, wird die Harmonie noch zu ihrer höchsten Vollendung bringen; und ich hoffe, daß die rationelle Musik durch Ihre Bestrebungen denjenigen Fortschritt machen wird, welcher ihr nach meinem Erachten gegenwärtig mehr nöthig thut, denn jemals zuvor. Wenn ich, schwach wie ich bin, zu einem so preiswürdigen Bestreben etwas beizutragen vermag, werde ich es von ganzem Herzen thun." Diese Aeußerung, zusammen gehalten mit dem Geständniß, die Leidenschaftlichkeit in altgriechischer Art und Stärke sei der abendländischen Musik verloren gegangen, und mit der Versicherung, auf die Tonwerke des 16. Jahrhunderts sei sein beständiges Augenmerk gerichtet, läßt einen Mann erkennen, der sich nach allen Seiten hin offen zu halten suchte, im Grunde dadurch aber verschiedenartige Ansichten in sich aufgenommen hatte, deren Unvereinbarkeit er sich nur deßhalb nicht bewußt war, weil er in der Bethätigung dieser Grundsätze niemals das Maaß seiner Kräfte überschritt, sondern eher zu wenig als zu viel unternahm. Der Lebensgeist der Tonkunst regte sich so tief in ihm, daß ihm die Ahnung von einer noch zu erreichenden höheren Vollkommenheit derselben aufging, ja sogar der eigentliche Wirkungsplatz dafür klar vorstand; aber er erfüllte ihn nicht zugleich mit dem starken Muthe, der ihn mitringend auf den Kampfplatz getrieben hätte. Die Akademie ernannte Lotti zu ihrem Mitgliede und äußerte in dem letzten der gedruckten Briefe, sie habe wichtige Dinge vor, nämlich Vergrößerung der Gesellschaft und möglichste Verallgemeinerung ihrer Bestrebungen. Aber eine Vereinigung mit Bernhard Gates raubte ihnen seine Chorknaben, und die Versuche, aus Knaben und Frauen einen eignen Sopran heran zu bilden, gelangen zwar so weit, daß dieses Institut unter denen des 18. Jahrhunderts immer eine der ersten Stellen einnahm, aber doch nie in dem Maaße, um die erhoffte und erstrebte durchgreifende Umgestaltung der modernen Tonkunst, ihre Zurückführung in altkirchliche und altgriechische Wege bewirken zu können. Die unruhigen Tage, in denen die Akademie die Echtheit des Lotti'schen Madrigals ergründete und Händel's Esther aufführte, bilden in Wahrheit ihre bedeutendste, ihre goldne Zeit; denn damals sah sie auf dem geistlichen, wie das national-englische Operntheater auf dem weltlichen Gebiete ein großes Erntefeld vor sich, und beide

ſchnitten in Eſther und Acis und Galatea die erſten Garben. Aber ehe ſie ſich's verſahen, hatte Händel die Frucht eingeerntet: und nun blieb ihnen, der Akademie für klaſſiſche Muſik und der nationalen Oper, nichts übrig, als das Aehrenleſen und das Zehren von alten Vorräthen. Schöpferiſche Kraft im wahren Sinne des Wortes fehlte beiden.

Athalia. 1733.

Der Schauplatz des Händel'ſchen Wirkens für die nächſte Zeit war nicht London, ſondern Orford, wo ſich nun das muſikaliſche Treiben des verfloſſenen Winters in etwas anderer Weiſe höchſt ergötzlich wiederholen ſollte. Daß dieſe Wanderung landeinwärts überhaupt möglich war in den Tagen, wo der Kraftsmann gegen das Oratorium wüthete und Bononcini nicht etwa durch Händel's Anhänger, ſondern rein durch die Verehrer der Muſik der Alten zum Lande hinaus getrieben wurde, zeigt deutlich genug, welchen Weg Händel's Muſe nehmen wollte und welches große Gebiet ihr ſchon damals zur Verfügung ſtand oder doch in der Bedrängniß als Zufluchtsſtätte dienen konnte.

Orford, ein Hauptſitz der Jakobiten, hatte ſich dem Hauſe Hannover immer feindlich erzeigt. Der neue Vicekanzler oder Rector der Univerſität, Dr. Holmes, ein milder, verſtändiger, dem Hofe ergebener Mann, war bemüht, ein beſſeres Verhältniß herzuſtellen. Zu dieſem Zwecke wollte er beſonders die in letzterer Zeit ſelten abgehaltene jährliche Feier der Univerſität, den ſogenannten öffentlichen Actus, benutzen, und lud nun den Hofcomponiſten Händel ein, das Feſt mit ſeiner Muſik zu ſchmücken, bei welcher Gelegenheit man ihm ſodann in der Gemeinſchaft namhafter Männer aus allen Wiſſenſchaften den Doktorgrad verleihen wollte. „Große Vorbereitungen werden gemacht für Hn. Händel's Reiſe nach Orford, um dort den Grad eines Doctors der Muſik zu empfangen, eine Ehre, welche dieſe Univerſität bei dem bevorſtehenden Actus ihm zu erzeigen beabſichtigt. Das dortige Univerſitäts-Theater wird für die Aufführung muſikaliſcher Werke hergerichtet, und das erſte Concert beginnt am 6. Juli, Freitag über vierzehn Tage. Wir hören, daß die Oratorien Eſther und Debora, und ein ganz neues, genannt Athalia, gegeben

werden sollen, jedes zwei mal, und die Serenata von Acis und Galatea ebenso oft. Das große Te Deum und Jubilate und die Anthems desselben Herrn werden dabei durch den gefeierten Hn. Powell und andere in einer feierlichen Unterhaltung am Sonntag aufgeführt. Die Musik von der Oper [Sänger und Instrumentisten] begleitet Hn. Händel; und man hat uns mitgetheilt, die Hauptsänger bei dieser Gelegenheit seien Signora Strada, Frau Wright, Hr. Selway, Hr. Rochetti und Hr. Walp.“[46]).

Die Festlichkeit zog viel Volk nach Orford, auch eine Schauspielergesellschaft, welcher der Vicekanzler aber die Erlaubniß zu Vorstellungen verweigerte, so daß sie genöthigt war, ihre Bude in einem kleinen Orte unweit Orford aufzurichten. Die Studenten genossen das Dargebotene in vollen Zügen und verpraßten Hab und Gut. Schließlich wurde alles dem Vicekanzler zur Last gelegt. Wir haben über diese Tage, auch über die musikalischen Vorgänge, drei Berichte, welche sich sämmtlich durch naturwüchsige Rohheit auszeichnen.

Der eine ist verfaßt von Th. Hearne, einem gelehrten Alterthumsforscher, Sprachpedanten und verstockten Jakobiten, dessen Musikverständniß über die Liebhaberei für Glockengeläute nicht hinaus ging. In seinen 135 Bände füllenden Tagebüchern hat er den musikalischen Theil dieses Festes in nachstehender Weise verewigt.

„5. Juli. Ein Händell, ein Ausländer (welcher, wie man sagt, in Hannover geboren ist), den man ersuchte nach Orford zu kommen, um bei dem Actus Musik aufzuführen, worin er großes Geschick hat, ist herüber gekommen, der Vicekanzler hat ihn gebeten solches zu thun, und hat ihm zur Ermuthigung das Theater kostenfrei erlaubt beides bevor der Actus beginnt und nachher. Darauf hat er denn Programme ausgegeben für eine Aufführung diesen Tag, das Billet zu fünf Shilling! Die Aufführung fing ein wenig vor 5 Uhr Nachmittags an. Dies ist eigenmächtige Neuerung. Man hätte den Schauspielern dann auch ebenso wohl erlauben können, sich hier aufzuhalten und zu agiren. Der Vicekanzler wird für alles dieses sehr getadelt. Darin jedoch ist er gerechtfertigt, daß er unsere Actus wie-

46) The Bee v. 20. Juni '33. II, 749—50.

der erneuert, die alljährlich ſein ſollten, und das wäre auch leicht bewerkſtelligt, nur müßte man die Statuten ſtrict befolgen und alle ſolche Neuerungen (welche den Leuten das Geld aus der Taſche ziehen und ſie zur Liederlichkeit verführen) durchaus vermeiden.

„6. Juli. Der Vicekanzler hat den Schauſpielern nicht geſtattet nach Oxford zu kommen, und das mit Recht, obſchon ſie ebenſo gut hier hätten ſein dürfen, als Händell und (ſeine lauſige Sippſchaft) ein großer Haufe ausländiſcher Fiedler; ſie gingen nach Abington und begannen geſtern dort ihre Vorſtellungen, bei welchen mehrere Langröcke aus Oxford zugegen waren.

„8. Juli. Geſtern Nachmittag halb ſechs gab Hr. Händel eine andere Aufführung im Theater, das Billet zu 5 Shilling, zu ſeinem eignen Gewinn, und es dauerte ungefähr bis acht Uhr.

„N. B. Sein Textbuch (keinen Pence werth) verkauft er für 1 Shilling.

„11. Juli. Geſtern Nachmittag halb ſechs gaben Händel und ſeine Geſellſchaft wieder was im Theater, zum dritten Mal, das Billet zu 5 Shilling.

„12. Juli. Geſtern Morgen von neun bis elf ſpielten Händel und ſeine Geſellſchaft ihre Muſik in der Halle der Chriſtkirche, das Billet zu 3 Shilling.

„Am Nachmittag deſſelben Tages halb ſechs führten Händel und ſeine Sippſchaft wieder was im Theater auf, das Billet zu 5 Shilling. Dies war das vierte Mal ſeiner dortigen Aufführung.

„13. Juli. Letzten Abend, am zwölften, führten Händel und ſeine Geſellſchaft wieder was im Theater auf, zum fünften Mal dort, das Billet zu 5 Shilling; Hr. Walter Powel (der oberſte Pedell der Geiſtlichkeit) ſang mit ihnen, wie er es gethan hat ſo lange ſie hier waren.“[47]) Powell war das Haupt der Oxforder Kirchenſänger, ein ſehr geſchätzter und tüchtiger Muſiker. Hearne war ein Glaubensgenoſſe von Dr. Philipp King, der bekannte: „Muſik — dieſe eine der ſieben freien Künſte liebe ich nicht, nein, keine der andern ſollte

47) *Reliquiae Hearnianae*: The Remains of *Thomas Hearne*, M. A., of Edmund Hall, being Extracts of his MS. Diaries, collected by Philip Bliss. (Oxford, 1857. 2 vols. 8.) II, 778—80.

sich mit einem Fiedler gemein machen.“[48]) Da Hearne so sehr bemüht ist, sagt Pope in der Dunciade, den Unsinn der vergangenen Zeiten nicht untergehen zu lassen, so wird die Göttin des Unsinns ihm auch sicherlich gewähren, daß sein eigner Unsinn in zukünftige Zeiten gelange. Diese Weissagung ist glänzend erfüllt.

Der zweite Berichterstatter ist ein ungenannter Festbeschreiber, der die Vergnügungen mit Orforder Humor geschildert hat. „Donnerstag am 5. Juli um fünf Uhr gab der große Hr. Händel seine Esther her, ein Oratorium oder heiliges Drama, vor einer sehr zahlreichen Versammlung, das Billet zu 5 Shilling. Sonnabend, 7. Juli, ließ der Chevalier Händel wieder Karten für seine Esther ausgeben, in der That sehr klüglich. Einige der Festleiter, die sich an unsern trocknen Disputationen immer nur sehr wenig ergötzt hatten, nahmen es in ihren Kopf zu versuchen, wie ein bischen Fiedelei sie kleiden würde. Die, welche das erste Mal nicht zugegen sein konnten, quetschten sich mit so vieler Munterkeit hinein, als andere anwandten um hinaus zu kommen, so daß er, bevor noch seine Myrmidonen zu ihren Plätzen gelangten, fand, daß wenig Anschein vorhanden war für ein so leeres Haus, wie er es nach dem Gerede der Leute einmal [bei Debora] in London hatte. So daß er, wie es scheint, bei all der barbarischen und unmenschlichen Verkopplung eines solchen Rummels gewissenloser Bursche [als Singchor] doch die meisten seiner Karten anbrachte und noch, wie man sich denken kann, eine recht buntscheckige Ansicht von seiner Zuhörerschaft mit in den Kauf bekam.“ Sonntag am 8. Juli war in der Kirche St. Mary Vormittags das Utrechter Te Deum, Nachmittags das Jubilate, und dazu wohl mehrere der Krönungsanthems. Die erste Vorstellung von Athalia ging Dienstag am 10. Juli vor sich. „Diesen Abend wurde die Gesellschaft mit einem funkelnagelneuen Oratorium (with a spick and span new Oratorio) beglückt, genannt Athalia. Selbst einer von den Königlichen und Breitspurigen hat gesagt, daß nach seiner aufrichtigen Meinung das Theater für Zwecke anderer Art errichtet sei, als von einer Bande quiksender, schreiender, ausländischer Singeleute prosti-

48) The Surfeit. London, 1656. Abgedruckt in Reliquiae Hearnianae II, 935.

tuirt zu werden, ſei das Uebereinkommen [des Vicekanzlers mit Händel] auch welches es wolle. Dieſen Morgen, Mittwoch am 11. Juli, gab es, glücklich genug, zum Benefiz einiger von Händel's Leuten in der großen Halle eine Serenata. Am Abend wurde Athalia wieder aufgeſchüſſelt; aber den nächſten Abend ſchloß er mit dem Oratorium von Debora." [49])

Der dritte der genannten Berichte iſt in Form einer Balladenoper gegeben, Studenten vorſtellend, welche mit Hülfe ihrer „Damen" durch die Feſtvergnügungen ruinirt ſind. Herr Studioſus Gedankenlos bekennt, ſeine Bücher habe er zum vierten Theil des Werthes verſetzt; „und als das Geld all war, haben die Mobilien in meinem Zimmer mir Billets verſchaffen müſſen, um dieſe beherende Muſik, den verfluchten Händel mit ſeinen durchtriebenen Oratorien zu hören; ich wünſche, er und ſeine Geſellſchaft hätten heulend in der Unterwelt gelegen." Bruder Hochmüthig ſagt zum Bruder Pedanten: „Unſere Sachen ſtehen gleich; nein, mit mir ſteht es noch ſchlimmer, denn es fragt ſich, ob der maulſperrende Haufe meiner Creditoren mir nicht noch die Mitgliedſchaft hier am Colleg entziehen wird. Ich kann nicht begreifen, welchen Anlaß wir zu dieſem Actus hatten, es ſei denn, uns alle zu ruiniren. Es wäre, denke ich, weit geſcheuter geweſen, wenn man es unterlaſſen hätte; denn ich bin ſicher, es hat uns mehr Uebles als Gutes gebracht; keiner hat irgend etwas dabei gewonnen, ausgenommen Händel und ſeine Sippſchaft." Pedant: „Sehr wahr; Fiedler hatten wir hier ſchon vorher genug." Der Vicekanzler ſpielt auch darin; er erwiedert auf die Klagen dieſer braven Jungen beſchwichtigend: „Ich muß geſtehen, fünf Shilling für jede Aufführung war ein bischen zu viel." [50])

Die Oxforder Kunſtkenner wollten alſo auch einmal die geprieſene Londoner Muſik koſten, aber zum Bierfiedlerpreiſe; ſie wünſchten das großartigſte dieſer Kunſt im höchſten Glanze der Ausführung

49) »The Oxford Act, A. D. 1733. Being a particular and exact Account of that Solemnity. Printed for J. Wilford. pr. 1 s. 6 d.« Als erſchienen angezeigt im Gentl. Magazine v. Juni '34 p. 335.

50) »The Oxford Act, a new Ballad-Opera. As it was performed by a Company of Students at Oxford. London, L. Gulliver. 1733. 8. pr. 1 s.« Als erſchienen angezeigt im Gentl. Magazine v. August '33 p. 443.

zu hören, aber es sollte keinen Lärm machen, der ruhige Schulstaub sollte nicht aufgestört werden. Uns erscheint es natürlich als sehr anspruchslos, daß Händel sich in Orford mit der Hälfte der Londoner Tagespreise begnügte, da doch die Composition eines neuen Werkes und die Wanderung der gesammten Oper mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft war und er also wohl eine besondere Entschädigung beanspruchen durfte. Der Grund der Unzufriedenheit mit diesem Feste lag auch tiefer. Wie Händel's Oratorien mehr die Veranlassung als der Gegenstand der Vergeudungen und Ausschweifungen waren, so war der Kostenpunkt eigentlich nur der Vorwand für den Dünkel beschränkter und roher Gelehrten, die Tonkunst sei durchaus unwürdig, bei den Festen der Gelehrsamkeit den Reigen zu führen.

Dies führt uns denn auf die beabsichtigte Promotion. Kein Zweifel, daß man den berühmten Musiker unter die Zahl der Graduirten aufnehmen und ihm den Doktortitel, welchen Greene sich erst kürzlich für die üblichen £ 100 erworben hatte, auf diese höchst ehrenvolle Weise frei ertheilen wollte. Aber Händel war kaum in Orford angelangt, als seine feine Nase auch schon die Stellung seiner Kunst zu dem eigentlichen Geiste der dortigen Gelehrsamkeit heraus witterte, und obwohl ihn dies durchaus nicht abhielt, ihre Feier nach Kräften musikalisch zu verherrlichen und sie auch nach Kräften dafür zahlen zu lassen, so kam er doch der ihm zugedachten Ehre rechtzeitig zuvor. In welcher Weise es geschah, ist leider nicht bekannt geworden. „Bald hat man sagen wollen, Händel sei Licentiatus, bald er sei Doctor der Musik geworden: bald aber, er habe, bei seiner Anwesenheit zu Orford, diese letztere Würde, in aller Höflichkeit, von sich abgelehnet u. s. w. Allein, ohne seinen Beifall, ist dieserwegen nichts gewisses zu bestimmen."[51]) So schreibt Mattheson, und da es Händel nicht gefallen hat, sich selber hierüber zu erklären, noch irgend einem Zeitgenossen, uns den Hergang zu erzählen, so müssen wir ihn aus Händel's Charakter und den Verhältnissen in Orford zu errathen suchen, was indeß in allen wesentlichen Punkten mit Sicherheit geschehen kann. Die Thatsache selber, nämlich daß Händel in der ihm eigenen verbindlichen und ruhigen Weise die Ehre verbeten, steht fest. Die

51) Mattheson, Ehrenpforte S. 191.

ihm wohlgesinnten Blätter übergingen es aber in ihrem Lobe seiner Musik, weil es sich eigentlich nicht erwähnen ließ ohne die Sache so erscheinen zu lassen, als habe Händel die Ehre aus Geringschätzung abgelehnt, was doch nicht der Fall war; der Kraftsmann aber und die scurrilen Orforder Festchronisten waren ebenfalls gänzlich still darüber, weil sie ihm hier in keiner Weise etwas anhaben konnten, weder so, als habe er die Ehre in beleidigendem Hochmuth zurück gewiesen, noch umgekehrt, als habe man den Anführer der musikalischen Myrmidonen einer so hohen akademischen Würde doch nicht werth befunden,' — und eins oder das andere hätten wir von diesen Kunstkennern sicherlich zu hören bekommen, wenn Händel's Haltung nicht so unzweideutig edel und selbstverleugnend gewesen wäre, daß sie davor verstummen mußten. Die Musik hatte keine ihrer würdige Stellung in den Akademien der Wissenschaft, aber sie hatte ihre Stellung in der Welt und wirkte durch natürliche gesunde Organe auf das öffentliche Ganze; die griechische Einheit war längst gelöst, die mittelalterliche ebenfalls; die freien Künste waren zunächst nur frei und groß geworden durch Scheidung von einander und durch Trennung von den Wissenschaften, und der unablässige Drang der Kunst, sich mit dem Leben und den Lebenseinrichtungen wieder in Harmonie zu setzen, war bei der Musik auf andere Weise zu befriedigen, als durch ihre Wiederaufnahme in eine gelehrte Körperschaft, deren Verlassen für sie der Anfang eines höheren geistigen Lebens ward. Gedanken solcher Art hatten Händel bisher wenig gekümmert, obwohl sein Leben die Bethätigung derselben ist; aber in Orford wurden sie ihm nahe gelegt. Es ist mir wahrscheinlich, daß ihn zunächst äußerliche Satzungen, z. B. die mittelalterliche Tracht, der schwarzseidene Mantel und die dreieckige Mütze mit Troddel, sowie die unvermeidlichen lateinischen Disputationen von der Promotion abschreckten. Boethius' fünf Bücher de musica, das vierte Kapitel des Vitruv, Euclidis introductio harmonica, Alypii εἰσαγωγὴ μουσική, Claudii Ptolomaei harmonicorum libri tres, besonders aber Aristoxeni harmonicorum elementorum libri tres cum versione et notis Marci Meibomii würden hier zur Sprache gekommen sein, letzteres bei der wichtigen Frage de differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum: und Händel hatte von all den Follanten keinen einzigen

geleſen, auch ſein Latein zum Theil ſchon wieder vergeſſen. Man hätte ihn auf Erſuchen ſicherlich davon befreit, aber ihn im Tempel der Gelahrtheit dann doch höchſtens als einen Proſelyten des Thores angeſehen. Weit entfernt, das akademiſche Weſen gering zu ſchätzen, ließ er es an ſich in voller Bedeutung gelten, nur er ſelber gehörte nicht da hinein; was die Graduirten in den Diſputationen behandelten, mochte die Grundfragen ihrer Wiſſenſchaft betreffen, aber für ihn wäre es eitler Schnickſchnack geweſen. Alles erledigte ſich nun ganz einfach, indem Händel der Titelverleihung zuvor kam. Daß ihm dadurch eine ungleich größere Ehre zu Theil wurde, daß ſich namentlich das Band zwiſchen ihm und den geringeren Muſikern zur Ermuthigung und Veredlung derſelben nur um ſo feſter ſchlang, muß er bald erfahren haben, und er hielt von nun an den Doktoren Pepuſch und Greene gegenüber mit unverkennbarem Stolze, ſeinen Muſikern gegenüber aber in dem echt humanen Bewußtſein völliger Gleichſchätzung, immer an dem einfachen „Herrn Händel“ feſt; als bei ſeiner Ankunft in Dublin 1741 die dortigen Zeitungen den »Dr. Handel« prieſen, ruhte er nicht, bis »Mr. Handel« wieder in ſeine Rechte eingeſetzt war. Seiner größten künſtleriſchen Eigenſchaft, der aus Objectivität der Anſchauung hervor gegangenen Charaktergeſtaltung, begegnen wir hier auch auf dem ſittlichen Gebiete, und Händel hat es durch eine That von entſchiedenſter Selbſtverleugnung ausgeſprochen, daß die, denen Apoll's Lorbeer zugedacht iſt, nicht nach Doktor- und Adelsdiplomen greifen ſollen. Spätere engliſche Muſikanten, des eigentlichen Vorganges gänzlich unkundig, haben ein Vergnügen daran gefunden, Händel in gebrochenem Engliſch ſagen zu laſſen: „Was zum Teufel ich ſollte mein Geld für ein Ding wegwerfen, welches die Klotzköpfe [Pepuſch, Greene und Genoſſen] begehren? brauch' es nicht!“ [52]) Aber ſo echt Händeliſch auch der Klotzkopf und das Nichtbrauchen klingt, kann er doch den Geldpunkt unmöglich berührt haben, weil der Titel ihm bei einer akademiſchen Feier ehrenhalber, d. h. zunächſt koſtenfrei, verliehen werden ſollte.

Die Promotion von 17 Doktoren (nämlich 9 der Theologie,

52) »Vat de dyfil I trow my money away for dat de BLOCKHEAD wind, — I no vant.« A. B. C. Dorio Musico. (Bath, 1760. 8.) p. 16—17.

6 der Medizin und 2 der Rechte) und 84 Magiſtern der Künſte ging am 9. Juli, Montag, vor ſich, und „da dieſe Feierlichkeit die Verſammlung im akademiſchen Theater bis ſpät Nachmittags in Anſpruch nahm, mußte Hn. Händel's neues Oratorium, Athalia genannt, bis dieſen Tag [Dienſtag, 10. Juli] verſchoben werden, wo es denn mit dem äußerſten Beifalle gehört und den am höchſten gefeierten ſeiner Werke gleich geſchätzt wurde; es waren 3700 Perſonen anweſend.“[53]) Unter den von den Studenten gedichteten und bei dieſer Feierlichkeit vorgetragenen Poeſien befand ſich auch ein Stück „über die heilige dramatiſche Muſik oder das Oratorium.“[54]) Händel erhöhte die Bewunderung noch durch ſeine Orgelkunſt. „Bei dieſer Orforder Feierlichkeit“, erzählt Burney, „eröffnete er die Orgel in einer Weiſe, die jeden Hörer in Erſtaunen ſetzte. Der verſtorbene Hr. Michael Chriſtian Feſting und Dr. Arne, welche beide zugegen waren, haben mich verſichert, daß keiner von ihnen, noch einer ihrer Bekannten, jemals vorher ein ſolches Extempore oder eine ſolche Einleitungsmuſik gehört hatte, weder auf dieſem noch auf einem andern Inſtrumente.“[55])

Die Beſprechung der Athalia, welche ſeit kurzem in der Ausgabe der deutſchen Händelgeſellſchaft (Lieferung V, 1859) jedem zugänglich geworden iſt, haben wir abſichtlich bis zuletzt verſpart. Das Werk war einen Monat vor der Aufführung beendigt; die Schlußbemerkung des Originals lautet: »Fine dell Oratorio | S. D. G. | G F Handel | London Juni ỷ 7. | 1733.«

Der Text iſt von dem Verfaſſer der Debora, Samuel Humphreys. Was bei einer Vergleichung mit der Vorgängerin zunächſt auffällt, iſt die größere Abrundung und Glätte. Der ganze Zuſchnitt iſt bis zur Inhaltsloſigkeit einfach und zeigt ein ſehr bemerkenswerthes Geſchick. Die Prieſterverſchwörung gegen die Baalsdienerin und Mörderin der königlichen Kinder, Athalia, die Rettung des Joas und ſeine Erhebung auf den Thron Davids läßt allerdings in der

53) Tho Boo, Bericht aus Orford v. 10. Juli '33. II, 863.

54) Unter den Rednern wird als der dreizehnte der erſten Serie angeführt »*Henry Baynbrigg Buckeridge*, of St. John Baptist Coll. Gentleman-Commoner. *On the sacred dramatic Music, or Oratorio.* In lyric Verse.« Gentl. Magazine v. Juli '33 p. 393.

55) Burney, Sketch in Comm. p. 23.

Faſſung, wie ſie in dem zweiten Buche der Könige und in dem zweiten Buche der Chronik vorliegt, der Dichtung freien Spielraum und legt ſogar eine gewiſſe Bezugnahme auf die italieniſchen Opernterte ſehr nahe. Dennoch müßte uns die Formgewandtheit, mit welcher Humphreys hier auftritt, nach dem bei Debora Bemerkten ziemlich auffallend ſein, wenn nicht eine ihm zufließende Hülfsquelle alles völlig erklärte. Er benutzte nämlich, wie Arbuthnot und Pope bei Eſther, eine Dichtung Racine's, die Kloſtertragödie Athalie mit muſikaliſchen Chören von Moreau (1691). Aus dieſer entlehnte er für ſeine Arien, Recitative und Chöre vieles wörtlich, nahm von dem durch Racine Hinzugedichteten beſonders das unheilverkündende Traumgeſicht Athalia's auf und übertrug die franzöſiſche Tragödie überhaupt ihrem Baue nach in's Engliſche ſoweit es die neue muſikaliſche Kunſtgattung irgend zulaſſen wollte. Bei Racine iſt der ganze Fortgang gleichſam nur die Abwicklung des Traumes, ſogar ohne den vollen Gegenſatz kräftiger Handlung, tagesheller blutiger That gegen die nächtlichen Schatten böſer Ahnung, da die Bethätigung des individuellen Lebens in Declamation aufgeht und der barbariſche Ausgang nicht in chriſtlich-humanem Sinne gemildert, ſondern nach franzöſiſchen Anſtandsgeſetzen nur ſchicklich verhüllt wird. Die Handlung, abgerechnet die Expoſition bis zur Traumerzählung, ſchreitet mehr zwiſchen als in den Scenen fort. Durch den Traum iſt das Ganze wie mit Mondlicht übergoſſen, überſichtlich klar, aber kalt und ohne friſche Färbung. In ethiſcher Hinſicht bemerkt man ein leichtes und leichtſinniges Spielen mit dem Blute, wo doch religiöſer Ernſt das Wilde hätte verſöhnend durchdringen ſollen, ein Schlürfen grauſer Vorſtellungen in außerordentlich ſchönen Verſen. Dies iſt Racine's geprieſene, obwohl ſelten (zuerſt 1717) öffentlich aufgeführte Dichtung. Man muß nun allerdings geſtehen, daß auch der Vorgang nach bibliſcher Erzählung jedes tieferen Zuges entbehrt und über gewiſſe ſichere, aber an ſich wenig gehaltvolle Gegenſätze nicht hinaus kommt. Athalia, welche die Kinder ihres Sohnes umbringt — deſſen Schweſter Joſabeth, welche einen Sproß davon rettet; eine alte, mit Blut befleckte, dem Baalsdienſt ergebene Herrſcherin — ein unmündiger, in allen Satzungen der Theokratie erzogener Thronerbe; feile, götzendieneriſche, in Sinnlichkeit verſunkene Hofprieſter

— israelitiſche Tempeldiener und die ihnen anhangenden Verehrer des wahren Gottes, von dem Oberprieſter Jojada energiſch und ſchlau geleitet, „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ der überwundenen Hofpartei alles vergeltend: das ſind ſehr greifbar gegenſätzliche, aber nicht ſehr tiefe Vorgänge von ſtark prieſterlicher Färbung, die weder für den Hof noch für das Volksleben von nachhaltiger Wirkung ſein konnten, wie es denn auch heißt, König Joas that was recht war und dem Herrn wohl gefiel, aber nur ſo lange ihn der Prieſter Jojada gängelte. Die Aufgabe einer frei dichteriſchen Geſtaltung wäre nun vor allem geweſen, die Charaktere tiefer, den Vorgang innerlicher zu faſſen, nicht aber, das ohnehin Klare noch mehr abzuklären, das Ergebniß einer an ſich doch wenig mannigfaltigen Geſchichte ſchon an den Anfang zu ſtellen. Die Einwirkung der Oper auf die altfranzöſiſchen Tragiker zeigt ſich vielleicht nirgends auffallender, als bei dieſem Kloſterſpiel im Reifrock.

Wir dürfen von Humphreys nicht erwarten, daß er ſeinen Vorgänger im Dramatiſchen überholte. Vielmehr, wo bei Racine die Handlung ſtill ſteht, kann ſie bei ihm ebenfalls nicht fort kommen, und was der Franzoſe trotz vorauf gegangener Ankündigung ſchließlich doch wie zufällig geſchehen läßt, bleibt bei dem Engländer ebenfalls unmotivirt. Eine Bürgſchaft des Beſſeren, Gehaltvolleren liegt indeß in der Beſtimmung als Oratorium für Händel's Compoſition. Der reine religiöſe und vaterländiſche Untergrund wird denn auch ſichtbar ſowie der erſte Geſang beginnt, ein einfaches weibliches Preislied Gottes auf Paläſtina's Fluren. Hier fühlen wir uns gleich gefeſſelt, zum Miteinſtimmen fortgeriſſen, zur Anſchauung des Göttlichen empor gehoben; freudig erneuern wir den Bund mit dem himmliſchen Schutzherrn und treten den tyranniſchen Feinden einer ſo reinen Gemüthserhebung muthvoll entgegen. Hier iſt alſo unſer Antheil ſofort entſchieden, wir fühlen uns in unwillkürlicher Bewegung auf die rechte Seite gezogen und haben ſchon Partei ergriffen, bevor noch eine gegneriſche Macht aufgetreten iſt. Die Vorausſetzung, auf welche der franzöſiſche Tragiker mit den meiſten Verfaſſern altteſtamentlicher Dramen ſich ſtützen muß, jeder gute Chriſt werde von vorn herein für Israel und gegen die Philiſter ſein, iſt hier im Oratorium überflüſſig.

Aber Händel's Leiſtung hatte doch auch ihre Grenzen. Die organiſch geſetzmäßige Weiſe ſeiner Kunſtbildung läßt ſich nicht beſſer darlegen, als durch Erklärung des Verhältniſſes, in welchem ſeine Muſik zu dem Unterwurfe der Dichtung ſteht; denn es zeigt ſich mit äußerſter Gewißheit, daß er niemals den Boden derſelben verläßt, obwohl er ſich überall hoch und oft zur höchſten Höhe darüber erhebt; es zeigt ſich, daß er wohl Wunder wirkend im Reich der Töne ſchaltet, aber nicht auf übernatürliche unerklärliche Art, zu deren Nachweiſung uns die Anknüpfungspunkte fehlten, daß er, um es einfach muſikaliſch auszudrücken, Tondichtungen ſchafft, nicht aber Kunſtſtücke. Indem er alſo die Einheit, die glatte Charakteriſtik und einfache Gegenſätzlichkeit, welche den Hauptperſonen in der bibliſchen Erzählung wie im Gedichte verliehen iſt, nicht aufheben wollte noch konnte, blieb auch für keine einzige dieſer Geſtalten die Möglichkeit, den Trägern der Handlung in Acis und Galatea, Saul, Herakles und andern großen Werken an Bedeutung gleich zu werden, und ſo fehlt mehr oder weniger ſämmtlichen Einzelgeſängen der Athalia, ſo ſchön, ſo einfach ſangbar und paſſend ſie auch durchweg ſind, die freie Lebendigkeit und wahre Tiefe. Daß dies bei einer Aufführung nicht empfunden wird, verurſacht der Einklang, in welchem Text und Muſik ſtehen.

Doch läßt ſich noch zweierlei angeben, was bei der Entſtehung des Werkes in dieſer Hinſicht ſtörend wirkte. Das Erſte und Hauptſächlichſte war der Dualismus, in welchem ſich die Anſchauung des Tonkünſtlers damals bewegte. Die Oper, an der er noch mit friſcher Kraft arbeitete, ſchien ihm auf dem Grunde des Sologeſanges zu ruhen, das Oratorium auf dem des Chores; Oratorium war ihm, den Maaßſtab von ſeinen damaligen Manuſcripten entlehnt, ein Werk in groß Folio, Oper eins im handlichen Quartformat. Dieſe Anſicht theilte die Zeit, ſoweit ſie ſich überhaupt zu der Schätzung des Oratoriums als einer ſelbſtändigen Kunſtgattung erhob, und was das Oratorium, namentlich das Händel'ſche betrifft, ſpukt ſie noch jetzt in den meiſten Köpfen. Daß Händel dieſen Dualismus überwinden würde, dafür lag die Gewähr ſchon in einem ſeiner früheren Werke, doch auch nur in einem einzigen, nämlich in Acis und Galatea; aber wie gewaltig die Aufgabe war, nun auch das religiöſe

Gebiet in ſolcher Weiſe zu bewältigen, zeigt Händel's ganze Entwicklung von Eſther und Debora bis hin zum Meſſias. Das Mißverhältniß fällt nur deßhalb bei Athalia ungleich weniger auf, als bei Debora, weil der Gegenſtand und ſeine dichteriſche Behandlung dem damaligen Standpunkte Händel's ſowie den Wünſchen des Publikums im weſentlichen entſprach. Daher iſt es auch für die Aufführung ein ſehr dankbares Werk und hinterläßt einen völlig harmoniſchen Eindruck, was man von Debora nicht behaupten kann.

Das zweite Hinderniß war rein äußerlicher und zufälliger Art. Die Partie des Oberprieſters Jojada oder Joad, wie er im Oratorium heißt, ſteht jetzt im Alt, was aber erſt eine nachträgliche Aenderung iſt; anfangs war Joad ungleich richtiger in den Baß gelegt, von wo aus er neben und mit Abner als Haupttriebfeder die ganze Handlung leiten ſollte. Athalia, welche jetzt, wo die urſprünglich zweite Baßpartie des Abner als die alleinige daſteht, in dieſer Stimmlage ihren beiden Vorgängerinnen Eſther und Debora nicht ebenbürtig genannt werden kann, hätte bei der Ausführung des früheren Entwurfes ihren Schwerpunkt im Baſſe gehabt und wäre dadurch von den drei erſten bibliſchen Werken das eigentliche Baß-Oratorium geworden. Urſache der bedauerlichen Aenderung war die Treuloſigkeit eines Sängers. Händel ſchrieb den Joad für die koloſſale und kunſtgebildete Stimme Montagnana's; doch kaum war das Werk vollendet, als dieſer aus Urſachen, die im nächſten Kapitel zur Sprache kommen werden, contraktbrüchig wurde. Der Baſſiſt Waltz, welchem Abner zuertheilt war, konnte ſich nur in der Stärke der Stimme mit Montagnana meſſen. Von dem überaus merkwürdigen früheren Entwurfe Händel's iſt aber nichts erhalten, als ein paar loſe Bogen, die ich im Fitzwilliam-Muſeum zu Cambridge fand. Auf einem derſelben ſteht die Bemerkung »Fitzwilliam 1799«, ſo daß der kunſtſinnige Lord, ein begeiſterter Händelianer, dieſe Blätter damals wohl von den Nachkommen des 1795 geſtorbenen Schmidt käuflich erwarb. Nur ein einziger Satz iſt darunter, aus welchem das eben Geſagte zu entnehmen war, nämlich »When storms the proud, Wenn Hochmuth ſtürmt«, die Baßarie für Abner in Cdur (S. 29 unſerer Ausgabe), aber in Ddur ſtehend und als ein Duett für zwei Bäſſe, Joad und Abner, in welches ebenfalls der Chor, und

zwar ein achtſtimmiger, unmittelbar einfällt! Schon die bloße Idee, zwei ſtarke Baß-Individualitäten in ſolcher Lage und Umgebung auftreten zu laſſen, wirkt kriegeriſch aufregend, wie viel mehr noch würde es Händel's Ausführung gethan haben! An eine Herſtellung der verlornen Baßpartie war indeß nicht zu denken, da nur dieſer eine Satz davon erhalten iſt. Aber man ſieht doch, wie ungemein lehrreich ſolche Reſte aus Händel's Papierkorb ſind.

Daſſelbe gilt von dem einfallenden Chore, der in dem erſten Entwurfe ein achtſtimmiger Doppelchor iſt. War die Verſetzung des Joad in den Alt ſicherlich ein unfreiwilliges und höchſt verdrießliches Unternehmen, ſo doch gewiß nicht die Vereinfachung des achtſtimmigen Chores zu einem vierſtimmigen. Hierbei wird vielmehr eine weiſe künſtleriſche Abſicht im Spiele geweſen ſein. Händel wollte anfangs auch dieſes Oratorium, wie Debora, mit achtſtimmigen Chören eröffnen, bemerkte aber bald, daß die herrlichen, an Judas Makkabäus erinnernden Scenen des erſten Theiles, wo zuerſt Joſabeth, ſodann Abner, endlich Joad als Chorführer erſcheint und die weichliche Muſik der Baalspriester den rauhen Ernſt der israelitiſchen Geſänge noch weſentlich erhöht, einer ſolchen Steigerung nicht bedurften. Hingegen empfand er den Stillſtand oder den der energiſchen Einleitung doch nicht entſprechenden Fortgang der Handlung in den beiden letzten Akten, für die er nun durch Anwendung des Doppelchores eine wirkſame Steigerung gewann. Um mit dem zweiten und dritten Akte bei der loſen Verbindung ihrer Scenen eine noch einheitlichere Wirkung zu erzielen, rundete er ſie wie eine deutſche Kirchencantate ab, indem er das Hauptſtück des großen Chores „Zu Gottes Macht", welcher den mittleren Theil anhebt, am Schluſſe des letzten wiederholen ließ. Sogar in der Wahl des choralartigen, an den evangeliſchen Kirchengeſang anklingenden Cantus firmus und ſeiner figurirten Behandlung bemerkt man das Streben nach dieſer Wirkung; es ſollte ſich gleichſam eine gottesdienſtliche Luft verbreiten, als welche ihrer Natur nach die dramatiſche, irdiſche Bewegung dämpft, in der feierlichen Erhebung des Geiſtes zum Stillſtande, zur Ruhe kommen läßt, mithin auch vorzüglich geeignet iſt, das betheiligte Gemüth über dramatiſche Mängel hinweg zu heben. Händel iſt hierin ſpäter, wie ein Textbuch aus dem Jahre 1756 lehrt, noch viel weiter gegangen,

indem er den Untergang der Hof- und Baalswirthschaft nur kurz andeutete, dagegen die Krönung des jungen Königs und den Lobgesang Gottes durch Einfügung früherer Anthems zu einem förmlichen musikalischen Gottesdienst erweiterte.

Athalia wurde erst am 1. April 1735 in London aufgeführt, eine Verzögerung, die sich hauptsächlich aus dem Dasein des folgenden Werkes erklärt.

Parnasso in Festa. 1734.

Hier haben wir einen weltlichen oder griechischen Doppelgänger der israelitischen Athalia. Der Gegenstand dieses Festparnasses ist die Feier der Verbindung von Thetis und Peleus durch Apoll und die Musen, und der Zweck desselben die Verherrlichung der Vermählung der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien. Die Musik ist großentheils aus Athalia entlehnt, wahrscheinlich von Händel und der königl. Braut, seiner anhänglichen Schülerin, mit welcher er fast jeden Tag musicirte, gemeinsam berathen. Nach Ausscheidung alles Tiefernsten und Religiösen wurde das Oratorium zur Serenata umgearbeitet, was bei einer großentheils in Allgemeinheiten sich bewegenden Musik nur geringe Schwierigkeit hatte. Es ist aber an Arien und lebhaften Chören viel Neues und Schönes dazu gesetzt, und auch das Entlehnte ist so gewissenhaft durchgearbeitet, daß schon Burney nach einer ausführlichen Vergleichung gestehen mußte: „Die italienischen Worte sind der entlehnten Musik, was Betonung und Ausdruck anlangt, mit solchem Verständniß und solcher Aufmerksamkeit untergelegt, daß, wenn uns nicht die neue und besondere Gelegenheit bekannt wäre, zu welcher Parnasso in Festa bearbeitet wurde, es schwer sein müßte zu entdecken, ob die Musik ursprünglich für die Serenata oder für das Oratorium componirt wurde.“ [56]) Burney konnte nur eine Abschrift von Schmidt benutzen; seitdem aber das Original aus Schmidt's Nachlaß (jetzt in Schölcher's Sammlung) bekannt geworden ist, ersieht man das Verhältniß noch genauer. Nur wenigen Stücken aus Athalia ist einfach ein italienischer Text verliehen statt des englischen, bei den meisten hat Händel

56) Burney, History IV, 377.

die Singſtimme mit größter Sorgfalt neu geſchrieben; daher die Originalität. Parnaſſo in Feſta iſt auf ſolche Weiſe, mit Hinzunahme der neu geſetzten Soli und Chöre, die von entſcheidender Bedeutung ſind, ein prachtvolles tonreiches Werk geworden.

Die erſte Aufführung fand am 13. März '34 ſtatt, am Abend vor der Hochzeit. Dieſes anzeigend[57]), fügt das Daily Journal hinzu: „Wir hören, daß unter andern öffentlichen Vergnügungen, welche man zur Feier der bevorſtehenden Hochzeit zurichtet, im Opernhauſe in Haymarket eine Serenata vorbereitet wird, genannt Parnaſſo in Feſta. Die Fabel iſt, wie Apoll und die Muſen die Hochzeit von Thetis und Peleus feiern. Es iſt eine ruhende Scene, nämlich der Berg Parnaſſus, auf welchem Apoll und die Muſen ſitzen, von andern paſſenden, emblematiſch gekleideten mythologiſchen Perſonen umgeben, die ganze Erſcheinung iſt außerordentlich prächtig. Die Muſik iſt nicht weniger unterhaltend, da ſie ſo mannigfaltig eingerichtet iſt, daß alle Arten muſikaliſcher Compoſition in Einzelgeſängen, Duetten u. ſ. w. darin paſſend angebracht ſind, mit Chören untermiſcht, einigermaßen im Styl der Oratorien. Man erwartet dieſes Werk mit Ungeduld, der gefeierte Hr. Händel hat ſeine äußerſte Kunſt darin bewieſen." Der Beifall war auch ein größerer, als unter den damaligen Umſtänden zu erwarten ſtand; die Serenata wurde noch drei mal (am 16. 19. und 23. März) wiederholt und in den Jahren 1737 und 1740 erneuert, und wird, wenn erſt wieder bekannt gemacht (ſie iſt niemals gedruckt), ſich für ähnliche Gelegenheiten immer als eine vorzüglich geeignete Muſik bewähren. „Letzten Abend", ſchreibt die „Biene" über die erſte Aufführung, „wurde Hn. Händel's neue Serenata zu Ehren der Vermählung der Prinzeſſin Anna mit dem Prinzen von Oranien vor Ihren Majeſtäten, dem Prinzen von Wales, der Prinzeſſin Anna, dem Prinzen von Oranien und der ganzen königlichen Familie aufgeführt und mit dem größten Beifall aufgenommen; das Stück enthält die ausgeſuchteſte

57) »On Wednesday, 13th inst., will be performed *Parnasso in Festa*, or Apollo and the Muses celebrating the marriage of Thetis and Peleus, a Serenata. Being an essay of several different sorts of harmony. To begin at six o'clock.« Daily Journal v. 11. März '34.

Muſik, welche man jemals von der Bühne vernommen hat, und die Sänger waren in einer wirklich großartigen und impoſanten Weiſe aufgeſtellt.“[58])

Auch noch ein Trauungsanthem ſetzte Händel, und dieſes gewiß nur auf ausdrücklichen Wunſch ſeiner Schülerin, da ſchon im October des vorigen Jahres, wo zuerſt die Hochzeit ſtattfinden ſollte, verkündet wurde, ein Anthem von Dr. Greene werde bei dieſer Gelegenheit zur Aufführung kommen.[59]) Er war auch durch das Theater ſo in Anſpruch genommen und durch den traurigen Stand ſeiner Unternehmung innerlich ſo zerrüttet, daß er ſich darauf beſchränkte, die zu Ehren und Gunſten der Braut aneinander gereihten Schriftſprüche mit Muſik aus Athalia, Parnaſſo in Feſta und einem ſeiner Chandos-Anthems zu umkleiden. Dieſes Stück iſt ebenfalls nur in Schölcher's Sammlung erhalten; die Muſik iſt von Schmidt, der Text von Händel geſchrieben.[60]) Bei Erwähnung der Aufführung deſſelben wird Händel's Name nur in einigen Zeitungen genannt, und auf folgende Weiſe: „Nachdem die Orgel eine zeitlang geſpielt war, leitete Sr. Hoheit der Prinz von Oranien die Prinzeß Royal an den Altar und ſie knieten nieder, worauf der Biſchof von London den Dienſt verrichtete; ſodann erhoben ſich Braut und Bräutigam und gingen auf ihre Plätze zurück, während das ſchöne Anthem, von Hn. Händel componirt, von einer großen Anzahl Sänger und Inſtrumentiſten vorgetragen wurde.“[61])

Nicht nur dieſe Vermählung und die zu derſelben bereitete Muſik, ſondern auch vieles vorhin flüchtig Berührte weiſt auf entſcheidende Vorgänge hin, zu deren Erzählung wir uns jetzt anſchicken.

58) The Bee v. 14. März '34. V, 123.

59) »Seats will be made round the Chapel for the Nobility as at the Coronation, and a fine Anthem, composed by Dr. Green, will be performed by Mr. Abbot, Mr. Hughes, Mr. Chelsam, and the other Gentlemen of the Chapel Royal.« The Bee v. 23. Octbr. '33. III, 1545.

60) Schölcher, Life of Handel p. 165 – 66.

61) Grubstreet Journal v. 21. März; Read's Weekly Journal v. 23. März '34, und einige andere Zeitungen; auch London Magazine v. März '34.

5.

Zwei italienische Operntheater.

1733—1737.

Senesino wurde auch noch bei seiner zweiten Anwesenheit mit übertriebener Wichtigkeit behandelt. Dennoch wurden seinem Dünkel und seiner Habgier bei weitem nicht mehr die alten Opfer gebracht. Das neue Engagement war viel weniger ergiebig, und die einheitliche und energische musikalische Leitung ließ den Mucken der ersten Sänger nur noch einen geringen Spielraum. Auch nöthigten ihn Händel's letzte Opern, wie vorhin bemerkt, die unnahbare Sonderstellung eines ersten Castraten immer mehr zu Gunsten der Mitbetheiligung an einem dramatisch-musikalischen Ganzen aufzugeben. Zuletzt kam gar noch das Oratorium in die Mode, eine Musik, welche ihn nicht nur englisch zu singen zwang und schon dadurch in gewisser Hinsicht gegen jeden Eingebornen bloßstellte, sondern in welcher durch die vorwiegende Bedeutung des Chores und das Zurücktreten der Action von der früheren Bühnenherrlichkeit erster Sänger kaum noch ein Schatten übrig blieb. Mit innerem Widerstreben folgte er den Anordnungen des großen Tonmeisters, den er als die Ursache der ganzen unvortheilhaften Veränderung ansah; und daß Händel's taktvolle, so zu sagen contraktliche Behandlung keine Gelegenheit zum Skandal darbot, vermehrte nur den Haß seines Sängers.

Als sich aber gegen Debora der bekannte Lärm erhub, als Italiener und englische „Patrioten" vereint den Autor derselben nieder

zu schreien suchten, als das Theater sich leerte und der Händel-Heidegger'schen Herrschaft ein baldiges Ende geweissagt wurde: da faßte Senesino den Muth, mit seiner Widerspänstigkeit gegen Händel offen heraus zu rücken. Wollte er durch Contraktverletzung einen entschiedenen Bruch herbei führen, so erreichte er seinen Zweck, aber auf eine ebenso ehrlose als schimpfliche Weise; denn kaum war er mit unverschämten Forderungen hervor getreten, als Händel ihn zum Hause hinaus jagte. In dieser Demüthigung, wie ein schurkischer Diener behandelt zu sein, lag die gerechte Vergeltung für seine Tücke namentlich gegen deutsche Capellmeister. Ueber den Vorgang haben wir keinen Bericht, als den von Senesino's Partei im Kraftsmann, der aber nur zu sagen wagt: „Man hat uns glaubwürdig mitgetheilt, daß Hr. Händel, Generaldirector des Operntheaters, an einem Tage dieser Woche an Signor Senesino, den berühmten italienischen Sänger, eine Botschaft sandte und ihm sagen ließ, daß er für seine Dienste keine weitere Gelegenheit habe; und daß Senesino den nächsten Tag in einem Briefe antwortete, welcher eine volle Resignation aller seiner Operntollen enthielt, die er so manche Jahre mit großem Beifalle gegeben hat. Wir hoffen, der höfliche Hr. Walsingham [Herausgeber der ministeriellen Zeitung] wird uns erlauben bei dieser Gelegenheit zu bemerken, daß die Welt über ein so unerwartetes Ereigniß äußerst erstaunt scheint, und daß alle wahren Liebhaber der Musik trauern, diesen seinen Sänger in einem so kritischen Augenblicke entlassen zu sehen.“[1]) Den letzten Satz sprach halb der Fuchs, halb der Politiker; in Wahrheit hatte man Senesino aufgehetzt und für den erwarteten Ausgang schon Vorkehrungen getroffen. Die Absicht ging auf nichts Geringeres, als auf die Errichtung einer neuen italienischen Oper mit Senesino, Nolli, der abwesenden Cuzzoni und allen sonstigen Italienern von Ruf, welche für englisches Gold und gegen Händel waren. Schon vierzehn Tage nach der Entlassung Senesino's konnten die „wahren Liebhaber der Musik“ eine Versammlung ausschreiben —: „Die Subscribenten der Oper, in welcher Signor Senesino und Signora Cuzzoni singen werden, seien ersucht, am nächsten Freitag [am 15.] um elf Uhr in Hn. Hickford's großem

1) Craftsman v. 2. Juni '33. Vgl. Ibo Bee II, 635.

Saal in Pantonſtreet zuſammen zu kommen, um paſſende Mittel zur Beſchleunigung der Subſcription zu berathen. Wer nicht in Perſon anweſend ſein kann, wird gebeten einen Stellvertreter zu ſenden.“[2]) Konnte Cuzzoni's Mitwirkung bereits damals als gewiß angegeben werden, ſo muß man annehmen, Rolli habe ſie ſchon vor geſchehener That von den bevorſtehenden Ereigniſſen in Kenntniß geſetzt und eine befriedigende Zuſicherung von ihr erhalten. Daß ſie unter ſo ſicherer Deckung mit Freuden noch einmal gegen Beelzebub ſich auflehnte und in Gemeinſchaft der andern rechtmäßigen Thiere das Erbtheil des vermeintlich todten Löwen antrat, verſteht ſich bei einer ſolchen Perſon von ſelbſt, um ſo mehr da Händel, allem Drängen des Adels trotzend, ſich beſtändig geweigert hatte ſie wieder zu engagiren.[3]) Seneſino erreichte für einen Augenblick noch einmal ſeine volle Größe wieder; wenn die Mittheilung Malcolm's genau iſt, fungirte er bei der neuen Oper anfangs ſogar als Impreſſario.[4])

Der reißende Fortgang dieſes Unternehmens ſetzte Nichteingeweihte einigermaßen in Erſtaunen und verfehlte nicht auf Schwankende und Begehrliche ſeinen Reiz auszuüben. Die Folge davon war, daß ſich Händel's Singbande auflöste. Montagnana hatte ſoeben den Contrakt für das folgende Jahr unterzeichnet und zu den Aufführungen in Orford ſich verbindlich gemacht, als er zu den Feinden überlief. Händel ſollte jetzt manches erleben, was er bei all ſeiner Welt- und Menſchenkenntniß nie für möglich gehalten hätte. Montagnana war für ihn ein bedeutender und ärgerlicher Verluſt, denn

2) Daily Post v. 13. Juni '33.

3) Früher einmal muß man ſchon nahe daran geweſen ſein, ihre Herüberkunft durchzuſetzen, denn eine Zeitung ſchreibt: »We are credibly inform'd, that the celebrated Signiora Cuzzoni, with another famous female voice from Italy, are daily expected here, in order to perform in a new Opera which will be soon acted, and 'tis to be the last this Season.« Daily Advertiser v. 8. März 30/31.

4) »Senesino, the celebrated Italian performer, is said to have hired the Theatre in Lincoln's-inn-fields for the winter of 1733—4 as an Opera-house.« Malcolm, Anecdotes of the Manners and Customs of London p. 351. Eine Quelle iſt nicht weiter angegeben; aber auch Colman ſchreibt »Haymarket, Handell's House«, und »Opera Lincoln's-Inn-Fields, Senesino's House«, — womit daſſelbe geſagt iſt.

ihm entging dadurch nicht nur einer der ersten lebenden Bassisten, sondern für die bereits componirte Athalia auch der geeignetste Darsteller des Oberpriesters Joad, weßhalb er gezwungen war, die ganze Partie, wie S. 317 bemerkt, nachträglich für Alt einzurichten. Außer Montagnana ließen sich auch noch die Damen Bertolli und Celeste Gismondi nach der andern Seite hinüber ziehen[5]); Signora Strada allein blieb treu.

Daß diesem Gebahren politische Opposition zu Grunde lag, ist aus dem Vorhergehenden verständlich; die projectirte italienische Bettler-Oper wirkte aber hauptsächlich deßhalb so anziehend, weil sich der junge Prinz von Wales an die Spitze derselben stellte, lediglich, um seine ihm verfeindeten Eltern und Geschwister durch Ermuthigung der oppositionellen Barone und durch den Ruin des Hof- und Hausmusikers Händel zu ärgern. Um den voraussichtlichen Triumph vollständig zu machen, hätte Bononcini anwesend sein müssen. Leider war dieser für England eine Unmöglichkeit geworden, und so dachte man zunächst an Hasse, der von dem sächsischen Sardanapal einen jahrelangen unfreiwilligen Urlaub erhalten hatte. Aber „als Hasse eingeladen wurde herüber zu kommen, war seine erste Frage, ob Händel todt sei. Als dies verneint wurde, weigerte er sich die Einladung anzunehmen, in der Voraussetzung, daß neben seinem Landsmanne dort so leicht kein anderer Musiker aufkommen werde. Er konnte unmöglich glauben, daß eine wegen ihrer Urtheilsgabe so hervorragende Nation jemals gegen die Verdienste eines Künstlers wie Händel gleichgültig sein könne. Aber das Geheimniß wurde ihm in einer Weise erklärt, und diese Erklärung von solchen Anerbietungen begleitet, daß er zuletzt seine Scrupel überwand und sich engagiren ließ.“[6]) Diesen Ausgang nahmen die Verhandlungen aber erst später.

5) Als letztere im Jahre 1735 starb, ließ sie sich aber nicht ihre Treulosigkeit zum Lobe nachsagen, sondern vielmehr dies, daß sie die Ehre gehabt unter Händel mit Beifall zu singen. »*Signora Celeste Gismundi*, a famous Singer, wife to Mr. Hempson, an English Gentleman, died on Tuesday, after a lingering illness. She performed in Mr. Handel's Operas for several winters with great applause, but did not sing this season on any Stage, on account of her indisposition.« The Bee v. 19. März '38. (IX, 69.)

6) Mainwaring, Memoirs p. 116—17. Mattheſen bemerkt bei der Ueberſetzung S. 89: „Mit der Urſache, warum dieſe beyden Sachſen einander nicht

Inzwischen gewann man den Meister Porpora als Componisten und Leiter des Orchesters, mit dessen Oper Arianna oder Ariadne die Vorstellungen am 29. December '33 im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields ihren Anfang nahmen. Die Hauptprobe war im Palais des Prinzen von Wales.[7]) Ein Lord Cooper oder „Herzog von Büffel", wie Dr. Arbuthnot ihn nennt, stand an der Spitze der Verwaltung.

Händel muß vor der Entlassung Senesino's, wenigstens vor dem Abschlusse eines neuen Contraktes mit Montagnana, sich mit Heidegger über ein weiteres Jahr vereinigt haben. Zwar versichert Mainwaring, Händel habe seine letzte Saison in Haymarket ganz auf eigne Rechnung geführt[8]), also Haus, Decorationen und Maschinen von Heidegger einfach gemiethet; aber seine sämmtlichen Angaben über diese Zeit, von Hawkins mit großem Fleiße nachgesprochen, sind äußerst ungenau, verwirrt und verkehrt. Läßt er doch eine Verbindung, die schon vier Jahre bestanden hatte und im Ganzen fünf dauerte, nur drei Jahre anhalten; geht er doch, jung und unerfahren wie er war, als er das Leben Händel's beschrieb, in dem löblichen Bestreben nach Unparteilichkeit so weit, vieles von dem, was nur der Böswilligkeit seichter Italiener und neidischer Engländer seine Entstehung verdankte, als ausgemachte Wahrheit aufzunehmen und zu sagen: „Ein bischen Nachgiebigkeit würde ihm eine Menge Schwierigkeiten erspart haben. . . Es ist ein Hauptstück der Klugheit, bei allem, was uns überkommen mag, unserer Aufregung Herr zu bleiben; ein Grundsatz, von welchem Händel, die Wahrheit zu sagen, niemals Gebrauch machte. Diese Unterlassung stürzte ihn in Unglück, welches ihn eine andere Maxime der Klugheit (wenn man es so nen-

---

ins Gehege kommen wollten, hat es eine ganz andre Beschaffenheit, als unser Lebensbeschreiber vorgiebt." Aber da es ihm nicht gefiel, die eigentliche Beschaffenheit anzugeben, wird es wohl bei dem Gesagten sein Bewenden haben müssen.

7) »Last night [Weihnachtabend] there was a rehearsal of a new Opera at the Prince of Wales's house in the royal gardens in Pall Mall, where was present a great concourse of the Nobility and Quality of both sexes: some of the choicest voices and hands assisted in the performance.« Daily Post v. 25. Decbr. '33.

8) Mainwaring, Memoirs p. 114—15.

nen will) lehrte, die er niemals hätte ausüben sollen, nämlich daß er auf Kosten seiner Kunst die Gewinnsucht zu Rathe zog."[9]) Wahrlich, eine höchst sonderbare, eine grausame Anklage, Händel von jetzt an zu gewinnsüchtigen Zwecken componiren zu lassen, wo seine Kunst nur noch dazu diente, ihn über Dummheit und Bosheit zu erheben, ihm die Mittel zur ehrlichen Tilgung seiner Schulden, zum Wohlthun und zur Veredlung seiner Mitmenschen zu gewähren! Und ein trefflicher Rath zur Mäßigung um jeden Preis im Munde eines 25jährigen Studenten, der noch nicht geboren war als die Streitigkeiten in London vorgingen, und der lakonisch bekennt: „Ich weiß nichts davon, wer bei diesem Streite im Rechte war und wer Schuld hatte"![10]) In Händel's Natur liegt überhaupt manches, was Engländern schwer verständlich und ihnen denn auch bis auf den heutigen Tag noch nicht aufgegangen ist. Wer von ihnen hat erklärt, wie Händel's Zornausbrüche so oft die Grenzen kluger Mäßigung überschreiten, und dennoch Mäßigung und ruhige Bedächtlichkeit Grundzüge seines Charakters bilden konnten? Wer hat es einsehen wollen, daß er durch erregte Aeußerungen nicht Zwiespalt stiftete, sondern erledigte, — daß sein Zorn nicht in sittlichen Gebrechen, sondern in sinnlicher Stärke wurzelte, nur hervortretend wo er sich sittlich oder künstlerisch beleidigt fühlte, und daß hierin die ganze dämonische Gewalt desselben gelegen war? Wer hätte ihm bei seinen langen Kämpfen mit anerkannt boshaften, geistesleeren und standesstolzen Gegnern die Abwesenheit aller Bitterkeit und vollste Versöhnlichkeit zugetraut, die er doch besaß? Wer die durchdringende Heiterkeit bei der lastenden Schwere großer Gedanken und trüber Erlebnisse, die ihn niederzog und von jedem Beschauer schon auf dem ernsten, fast sauerblickenden Gesichte zu lesen war? Wir, die wir Luther und Göthe die Unsern nennen, begreifen das wohl; und der letzte hat uns dazu noch ausdrücklich bestätigt, es sei „der Charakter der Deutschen, daß sie über allem schwer werden, daß alles über ihnen schwer wird." Aber den Engländern liegt die Einsicht davon weit ferner. Von allen ihren großen Künstlern war es nur Shakespeare, der auch hierin unserm

9) Mainwaring, Memoirs p. 111. 115—16.
10) Mainwaring, Memoirs p. 108.

Händel hätte ähnlich werden können, da er in eine Zeit kam, welche seine Kunst als standesmäßigen Erwerb ebenso gering hielt, wie Händel's Zeit die musikalische, und da er für einen ähnlichen Kampf dieselbe Gesundheit und Kraft des Geistes einzusetzen hatte, nur zum Glück nicht einzusetzen brauchte, denn durch die bürgerliche Rechtlosigkeit des Künstlers war er als geborner Engländer nicht zugleich heimathlos, und hatte daher wohl Geringschätzung und Brodneid zu befahren, niemals aber, wie Händel, eine Verbindung der Naturwüchsler zweier Nationen gegen den Eindringling aus einer dritten, eine Verbindung des Musik-erzeugenden Italien und des Geldspendenden England gegen den einzelnen Deutschen, dessen Volk bisher weder als Musik- noch als Geldmacht mit den beiden andern in die Schranken treten konnte. Von sonstigen Dichtern, deren Lebensgang Aehnlichkeiten darbietet, muß man nur Dryden, Pope und Byron neben fast alle großen deutschen Dichter und Tonkünstler halten, um zu sehen, wie innerlich fern die Engländer von Händel abliegen, wie nah ihm die Deutschen stehen.

Was sein ferneres Verhältniß zu Heidegger betrifft, so ist kein Zweifel, daß es schon jetzt innerlich vollständig gelöst war, und daß Heidegger auch trotz contraktlicher Verpflichtung wie Montagnana gehandelt, nämlich sein Haus sofort der gegnerischen Oper geöffnet haben würde, wenn ihn nicht der Hof noch zu einiger Rücksichtnahme genöthigt hätte, und wenn er überhaupt schon seiner Sache so ganz gewiß gewesen wäre, welche Partei die stärkere sei. Aber sicherlich suchte er Händel auf Grund der unvorhergesehenen Veränderungen zu zwacken, so daß er wohl mit gewinnen, aber nicht mit verlieren wollte. Die Abneigung gegen das Oratorium theilte er mit allen hohlen und wüsten Menschen seiner Tage. Ueberhaupt sollte Händel jetzt ein für alle mal unschädlich gemacht werden, und die weisen Männer von Gotham, welche der italienischen Oper nachschlenderten, blieben hartnäckig bei der Versicherung, solches sei auch wirklich geschehen. Einer unter ihnen erhob noch im Jahre 1751 seine Stimme, und bezeichnend genug in einer lächerlichen Broschüre über „die Kunst Musik zu componiren nach einer gänzlich neuen, selbst für die allergeringsten Fähigkeiten geeigneten Methode." Hier lesen wir: „Es gab eine Zeit, wo der Mannberg Händel das Uebergewicht erlangt

hatte trotz mancher Verſuche, die unternommen wurden ihn nieder zu halten, und er möchte es vielleicht behauptet haben, wenn er zufrieden geweſen wäre, die Leute nach ihrer eignen Weiſe zu vergnügen; aber ſein böſer Genius wollt' es nicht leiden; denn wahrlich, er bildete ſich ein, daß ihn nichts in ſeinem Laufe hemmen könne, dieweil er im Zenith ſeiner Großheit ſtand; bohrte alſo ein neues Faß an mit einer anderen Art Muſik [Oratorium], voller, großartiger (wie ſeine Bewunderer ſich auszudrücken belieben), und um den Lärm deſto größer zu machen, ließ er ſie wenigſtens von einer doppelt ſo großen Zahl Stimmen und Inſtrumente aufführen, als man jemals zuvor im Theater gehört hatte. Hierin gedachte er nicht bloß mit dem Gott der Muſiker zu rivaliſiren, ſondern auch noch mit andern, als beſonders Aeolus, Neptun und Jupiter; denn zu einer Zeit erwartete ich nicht anders, als das Haus würde von ſeinem kunſtvollen Winde nieder ſtürzen; zu einer andern Zeit, daß die See die Bänke überfluten und uns verſchlucken würde. Aber unerträglicher als alles andere war ſein Donner. Ich werde das ſchreckliche Rollen niemals wieder aus meinem Kopfe heraus bringen. Dies war buchſtäblich, wird man ſagen, einen im Sturm nehmen. Ha, ha! Aber merkt den Ausgang. Durch dieſen Verſuch, den Apoll zu perſonificiren, theilte er das Schickſal des Phaëton; Heidegger revoltirte, und mit ihm die meiſten des hohen Adels und ſonſtiger Vornehmen. Von dieſer glücklichen Aera können wir Wachsthum und Gründung der italieniſchen Muſik auf unſerer Inſel datiren. Dann kam der heilende Balſam von Haſſe, Vinci, Lampugnani, Peſcetti, Gluck u. ſ. w. Vielleicht werden einige meiner Leſer fragen, was wurde denn aus dem alten Deutſchen? Nun, wie ein Rieſe auf den Rücken geworfen, machte er ungeheure Anſtalten wieder empor zu kommen, aber vergebens." Der Menſch hatte doch bei all ſeinem Stumpfſinn ein richtiges Gefühl, gegen welchen Feind er ſein Gift zu kehren habe; denn zur Förderung der Kunſt, ohne Rückſicht auf Begabung in vier und zwanzig Stunden componiren zu lernen, war der boshafte Ausfall von weſentlichem Nutzen, da man, ſobald nur Händel beſeitigt war, die Richtigkeit dieſer neuen Methode eigentlich nicht mehr in Zweifel ziehen konnte. Die „ungeheuren Anſtalten" zielen zunächſt auf die nun folgenden Opern, hauptſächlich aber auf die ſpäteren

Oratorien. Dies wurde in demſelben Jahre geſchrieben, in welchem Händel mit Jephtha die Reihe ſeiner unſterblichen Tonwerke ſchloß! Man wird wohl nach und nach von der namentlich auch in Deutſchland verbreiteten Vorſtellung zurück kommen, als ſei es Händel ſo leicht geworden, mit ſeinen Werken durchzudringen, als habe man ihm wenigſtens zuletzt, wo er mit der Welt abgeſchloſſen hatte und in Frieden lebte, auch von allen Seiten ein offnes Verſtändniß entgegen gebracht. Die Geſchichte lehrt aber, daß die Feindſchaft der „wahren italieniſchen Oper" gegen ihn nie aufhörte, daß vielmehr das vereinte Geſchrei aus ihrem und dem altengliſchen Lager ſchon zu ſeinen Lebzeiten unter dem Publikum alle jene verderblichen Irrthümer verbreitete, welche bisher noch immer das rechte Verſtändniß und den wahren Vollgenuß der Händel'ſchen Kunſt zu verhindern gewußt haben. Es iſt nichts als ein bewußtloſer Nachhall dieſes Geſchreis, wenn Sir John Hawkins ohne die geringſte Kenntniß der betreffenden Werke und Verhältniſſe mit größter Beſtimmtheit behauptet: „Während von ſeinen früheren Opern, das iſt zu ſagen, von denen, welche er in den Jahren 1710 bis 1728 componirte, der Werth ſo groß iſt, daß wenige im Stande ſind zu ſagen, welche von ihnen den Vorzug verdiene, haben die nach jener Periode componirten ſo wenig zu ihrer Empfehlung, daß wenige ſie für das Werk deſſelben Autors halten würden. Zu der erſten Klaſſe gehören Rhadamiſt, Otto, Tamerlan, Rodelinda, Alexander und Admet, in jeder von welchen kaum eine unbedeutende Arie erſcheint; während es in Parthenope, Porus, Soſarme, Orlando, Ezio, Ariadne und dem Reſt bis herunter zum Jahre 1736 eine Sache von einiger Schwierigkeit iſt, überhaupt nur eine gute zu finden."[11]) Sir John hätte als Geſchichtsſchreiber der Muſik freilich wiſſen müſſen, daß die Bononcini-Partei gegen Händel's Opern vor 1728 unermüdlich dieſelben Einwendungen erhob und erheben mußte, wie die neue Genoſſenſchaft gegen die aus ſpäterer Zeit, und daß das Gerede der erſteren nur deßhalb geringeren Erfolg hatte, weil nicht ſie, ſondern Händel das letzte Wort behielt; und er hätte ſeine Einfalt doch nicht ſo weit treiben ſollen, Händel noch ſtärker zu verdammen, als die vorlauteſten

11) Hawkins, History V, 325.

seiner Feinde, da selbst der oben gehörte Erfinder der neuen Componirmethode Händel's Gunst- und Gnadenfrist bis 1733 verlängert, wohl wissend, daß Händel's musikalische Herrschaft niemals unumschränkter und, auf seine Kunstwerke gegründet, niemals allgemeiner anerkannt war, als eben in den Jahren 1729 bis 1733. Vor Hawkins hatte schon Mainwaring in ähnlicher Weise die alten Irrthümer arglos wiederscheinen lassen, ebenfalls in dem Bestreben nach Unparteilichkeit und natürlich ohne Sach- und Personenkenntniß. „Die Opposition, welche diese — Hasse, Porpora u. a., welche sich auszeichnen durch feine, heraus geputzte Sangweisen, die aber kaum einen Schein von Vollstimmigkeit zur Unterstützung haben — gegen Händel machten, ließ ihn ihre Verdienste mit großer Gleichgültigkeit betrachten, ihre Mängel aber mit desto größerer Verachtung. Diese Verachtung trieb er so weit, daß er sich bestrebte, ihnen so ungleich zu werden wie nur möglich. Er hätte seine Gegner mit ihren eignen Waffen überwinden können; allein er entdeckte, daß der beleidigte und in Vorurtheilen befangene Theil seinen Sieg nimmer eingestanden hätte, wenn er auch noch so entscheidend gewesen wäre, und daß seine neuen Freunde aus Mangel an Einsicht in die Natur und Führung solcher Waffen es niemals bemerkt haben würden, wäre es auch noch so augenscheinlich gewesen. Und so verfiel er stufenweise in jene zu ausschließliche und absonderliche Neigung zu der Harmonie, welche ihn mitunter zur Vernachlässigung der Melodie verleitete, selbst da, wo sie am meisten berücksichtigt werden sollte, nämlich in der Vocalmusik.“ [12]) Nach dieser Theorie hätte z. B. Bach überhaupt nichts Singbares mehr geschrieben. Die angeführten Aussagen der sogenannten Unpacteiischen, die sich noch ansehnlich vermehren ließen,

12) Mainwaring, Memoirs p. 117—18. Für Mattheſon war dies noch nicht ſtark genug, er übertrieb und vergröberte daher den Sinn bei der Ueberſetzung und ließ hier, wie im ganzen Werke, alles was für Händel nur irgend nachtheilig lautete, mit großen Buchſtaben drucken. Probe ſeiner Ueberſetzung: „In dieſen Gedanken verfiel er nach und nach auf die eingeſchränkte und ſeltſame Liebe der eigentlichen Harmonie, die ihn oft ſo weit brachte, daß er der Melodie ſchier ganz vergaß; ſelbſt in ſolchen Dingen, da ſie am meiſten gelten ſollte, nehmlich: in der Singekunſt.“ S. 90.

ergeben ein ziemlich bedeutendes Resultat, nämlich dieses, daß die herkömmlichen Vorstellungen über Händel's Opern- und Oratoriengesänge in den Nachreden der Gegner von 1733 ihre wahre Quelle haben; denn wie diese Gegner zum Theil nur das Erbe des Bononcini antraten, so folgte die beschränkte Arglosigkeit englischer Musikliebhaber wiederum ihren Fußstapfen, bis das Durchdringen einer neuen Kunstweise auf italienischer, nicht auf Händel'scher, Grundlage überhaupt das ganze Streben Händel's für lange Zeit verdunkelte. Heut zu tage sind es nur noch die Musikdirectoren und die Sänger, welche sich das traurige Verdienst erwerben, diese von jedem Kenner Händel's längst überwundenen Irrthümer durch Wort und Beispiel aufrecht zu erhalten.

Im Sommer '33 eilte Händel abermals nach Italien, um Sänger zu holen, diesmal in Schmidt's Gesellschaft, welchem durch die Erzählungen seines Freundes natürlich ein großes Verlangen nach dem herrlichen Lande erweckt war. Hawkins allein gedenkt dieser Reise —: „Händel reiste mit dem alten Hn. Schmidt auf das Festland, neuer Sänger wegen. In Italien hörte er Farinelli, einen jungen Mann von erstaunlichen Talenten, und gleichfalls Carestini, und, was sehr sonderbar ist, gab letzterem den Vorzug, engagirte ihn und ging nach England zurück. Mit solcher Beihülfe wagte er nun in Haymarket eine Oper auf eigne Rechnung zu unternehmen."[13]) Der letzte Satz wiederholt eine irrthümliche Angabe Mainwaring's, und fast sollte uns die ganze Nachricht verdächtig werden, um so mehr, da Händel Mitte Juli noch in Orford war, am 5. October aber schon in London seine Oper Ariadne beendigte. Doch darf man diesen Zweifeln hier nicht allzuviel Gewicht beilegen, denn die Vorzüglichkeit seiner neuen Sänger spricht wieder dafür, daß er sie sich selber ausgesucht hat. Auch daß Händel für Ariadne den Text eines Engländers, nämlich des ihm befreundeten Gesandten Colman in Florenz, verwandte, erklärt sich am einfachsten durch eine Reise nach Italien.

Er hatte das Glück, sehr bedeutende Gesangkräfte zu gewinnen. Der Sopran Carlo Scalzi war freilich noch ein Anfänger, obwohl ein sehr begabter, und Signora Durastanti, welche nach zehnjähriger

13) Hawkins, History V, 316.

Abweſenheit ebenfalls wiederkam, hatte den Höhenſtand ihrer Künſtlerſchaft ſchon überſchritten, auch Waltz war kein italieniſch durchgebildeter Baſſiſt; aber die Schweſtern Maria und Roſa Negri waren als Sängerinnen zweiten Grades höchſt liebliche Erſcheinungen, und als Hauptſänger konnte Händel jetzt neben der Strada den Giovanni Careſtini aufſtellen, welchen Colman ſchon früher für ihn zu gewinnen ſuchte, und der, auf die vorzüglichſten Eigenſchaften eines Opernſängers geſehen, jetzt bei dem Abſinken Seneſino's der erſte Sänger ſeiner Zeit genannt werden muß. „Seine Stimme war zuerſt ein machtvoller und klarer Sopran, welcher ſich aber ſpäter in den vollſten, ſchönſten und tiefſten Contratenor veränderte, den man vielleicht je gehört hat. Careſtini's Perſon war groß, ſchön und majeſtätiſch. Er war ein ſehr lebendiger und ſinniger Darſteller und, mit Enthuſiasmus ſowie mit einer lebhaften und erfinderiſchen Einbildungskraft begabt, wußte alles was er ſang durch guten Geſchmack, kräftigen Ausdruck und wohl angebrachte Verzierungen zu verſchönern. Er beſaß eine große Leichtigkeit in der Ausführung ſchwieriger Paſſagen mit der Bruſtſtimme in einer höchſt deutlichen und bewunderungswürdigen Weiſe. Es war die Meinung Haſſe's, wie auch die mancher andern Muſiker von Bedeutung, daß demjenigen, der Careſtini nicht gehört habe, der vollkommenſte Styl des Geſanges unbekannt geblieben ſei.“ [14]) Noch zwanzig Jahre ſpäter war er eine erſte Größe an der damals blühenden Oper in Berlin.

Erſter Jahrlauf. 1733—34.

Händel kam den Gegnern zuvor und eröffnete ſein Theater ſchon am Geburtstage des Königs, 30. October. Es war offenbar eine Begünſtigung, daß der Hof diesmal den üblichen Ball ausſetzte und dafür die Oper beſuchte; ſelbſt der Prinz von Wales konnte ſich Anſtands halber nicht ausſchließen.[15]) Zur Aufführung kam eine neue Oper, genannt Semiramis; am 4. December folgte eine andere, Cajus Fabricius, in welcher Careſtini zuerſt auftrat, und am 5. Januar '34 eine dritte, Arbaces. Semiramis und Arbaces ſind

14) Burney, History IV, 369—70.
15) Daily Courant v. 31. Octbr. '33.

von Metaſtaſio gedichtet, letztere unter dem Namen Artaſerſe; Cajus Fabricius von Apoſtolo Zeno. Die Werke waren in den letzten Jahren von Caldara, Vinci, Haſſe und Andern componirt; Händel hörte einige derſelben 1729 in Venedig und Rom, und brachte ſie jetzt, zunächſt ſeiner neuen Sänger wegen, mit dieſer Muſik zur Aufführung. Seine Partituren ſind durch Schmidt erhalten und bilden jetzt einen Theil der Schölcher'ſchen Sammlung[16]); die Arien ſind von Schmidt, die Recitative aber von Händel ſelbſt geſchrieben. Semiramis und Cajus Fabricius kamen in dieſer Geſtalt je vier mal zur Aufführung, Arbaces neun mal. Ein neues Werk eigner Compoſition ließ Händel am 26. Januar '34 nachfolgen.

Ariadne. 1733.

»Fine dell' Opera | London 5 Octobr G F Handel | 1733«; Schlußbemerkung in der Originalpartitur, wo das Werk, abweichend von den Ankündigungen und der gedruckten Muſik, »Arianna« betitelt iſt. Die Menuett als dritter Theil der ſeiner Zeit ſehr beliebten Ouvertüre wurde bei offner Scene geſpielt, während die Opfer von Athen an der Küſte Kreta's landen, was die Wirkung dieſes lieblichen Satzes noch bedeutend erhöhen mußte. Gleich die erſte Arie (Mira mi), welche Duraſtanti im Charakter des Generals der Kreter, Tauris genannt, vorträgt, zeigt die hervorſtechende Eigenthümlichkeit der Geſänge dieſer Oper, nämlich ſorgfältigſte und feinſte Verwebung der Begleitung mit dem Geſange. Eine derartige Verbindung von Geſang und Begleitung, in allen Schreibarten und mit allen möglichen Kunſtgriffen ausgeführt, iſt überhaupt einer von Händel's großen Vorzügen und in allen ſeinen Opern vorhanden, ſelten aber ſo abſichtlich angebracht, wie hier. Er wußte, daß die gegneriſchen Tonſetzer an Melodien, wie ſie damals eben Mode waren, das möglich Beſte auftragen, auch den Engländern zu Liebe hinreichenden Lärm machen würden; daher war er ſorglich bemüht, die Goldfäden der Melodie in das kunſtvolle Gewand einer reichen Tonfülle zu kleiden. Er konnte dem Kunſtſinne des ihm treu gebliebenen

16) Schölcher, Life of Handel p. 161.

Theiles ſeiner Zuhörer keine größere Achtung erweiſen, als durch Vorführung einer ſolchen Compoſition, und hatte auch die Genugthuung, daß der geiſtreiche Arbuthnot den Meiſter Porpora erinnerte, es ſei noch ein gewiſſer Unterſchied zwiſchen Lärmmachen und voller Harmonie. Sämmtliche Geſänge des erſten Aktes ſind wahres Gold, ſchon als bloße Melodie.

Durch eine derartige Muſik verdeckte Händel auch, ſo gut es anging, die Mängel ſeines Textes. Der Hauptmangel deſſelben beſteht darin, daß er von einem Engländer, und nicht von einem Italiener herrührt.[17]) Schon im erſten Akte bemerkt man den Unterſchied. In der 9. Scene ſingt Carilda, die durch das erſte Loos zum Opfer beſtimmt worden und von dem ſie verehrenden Alceſtes Ver-

17) Es iſt ſchon S. 332 geſagt, daß Colman der Verfaſſer deſſelben war. Dieſe Angabe bedarf indeß der Rechtfertigung. Nachdem ich aus der Beſchaffenheit des Textes den ausländiſchen Urſprung deſſelben erkannt hatte, las ich in den Nachrichten über die Familie Colman: „Francis Colman ſcheint dieſelbe Vorliebe für das Theater gehabt zu haben, welche ſein Sohn und ſein Enkel beſaßen. Von ſeinen dramatiſchen Erzeugniſſen läßt ſich aber weiter nichts gewiß angeben, als der Text zu der Oper Ariadne in Naxos, mit welcher Seneſino im Januar 1734 das Lincoln's-Inn-Fields-Theater eröffnete.“ Memoirs of the Colman Family by *Rich. B. Peake* (London, 1841. 2 Bde. 8) I, 14. Die Ariadne der Gegenoper war aber von Rolli gedichtet, was wir ſchon aus den obſchwebenden Verhältniſſen ſchließen müſſen und auch ſicher genug beſtätigt finden, denn Rolli hat in dem 1. Bande ſeiner 1744 in Verona erſchienenen Melodrammi dieſe Arianna in Naxo wieder abgedruckt. — Ein anderer Widerſpruch, Colman betreffend, iſt noch auffallender. Nach einem in den Posth. Letters p. 43 und bei Peake (Memoirs I, 32) gedruckten Briefe ſtarb Colman am 20. April '33 in Piſa, wo er ſich den ganzen Winter zur Stärkung ſeiner Geſundheit aufgehalten hatte. Händel hätte ihn danach auf der S. 332 erwähnten Reiſe im Sommer '33 nicht mehr geſprochen und alſo auch nicht perſönlich den Operntext von ihm erhalten. Nun geht aber das kleine Opernregiſter, deſſen lakoniſche Bemerkungen wir ſo oft mit einem „ſagt Colman“ angeführt haben, bis zum 11. April 1734, und iſt bis zu Ende in derſelben Handſchrift, enthält jedoch aus der ganzen letzten Saiſon faſt nichts, als eine rühmende Bemerkung über Händel's Ariadne; man glaubt darin die zitternde Hand eines Kranken zu erkennen, der bei langſamer Abnahme der Kräfte nur noch unvollkommen den Zeitungen zu folgen vermochte. Hier bleibt alſo nur die Wahl, entweder das Opernregiſter ihm abzuſprechen, oder den Brief in das Jahr 1734 zu rücken. Bei der gänzlichen Unſicherheit, mit welcher ſich die angeführten Familiennachrichten über Franz Colman ausſprechen, müſſen wir uns für die letztere Annahme entſcheiden.

ſicherungen kräftigſter Hülfe empfängt, ſie könne Alceſtes nicht lieben, ſie liebe Theſeus und dieſem bleibe ihr Herz treu. Das iſt aber gar nicht mehr italieniſch, es iſt zu ernſt und in der gegenwärtigen Lage auch nicht natürlich genug. Theſeus erklärt ſich bereit für ſie zu kämpfen (Sc. 10), worüber ſeine Ariadne ſich beklagt (Sc. 11), ihn vorwurfsvoll fragend, ob ſie ihm denn garnichts mehr ſei, ob er von ihr nicht mehr halte als von Carilda, ob er auch wohl die Gefahren eines ſolchen Unternehmens erwogen habe u. ſ. w. Das iſt wieder nicht mehr die Italienerin, das ſind die treuherzig unſchuldigen Taubenaugen einer Tochter Albions, die ſich nur deßhalb in Leidenſchaft und Eiferſucht hinein redet, weil es die Oper ſo verlangt. Unzweifelhaft iſt das alles viel beſonnener, als was ein Italiener an dieſer Stelle vorgebracht haben würde, aber inſofern es die Handlung abkühlt, iſt es keineswegs zweckmäßiger. Nicht ruhige helle Vernunft kommt in den Operndichtungen der Italiener zum Vorſchein, ſondern Leidenſchaft um jeden Preis, die, wie grundlos ſie auch ſei, wie unſinnig ſie ſich auch gebehrde, doch gewöhnlich, was dramatiſche Wirkung anlangt, am rechten Orte losbricht. Abweichungen von dieſer längſt feſtſtehenden und gewiſſermaßen durch den Erfolg gerechtfertigten Behandlung finden ſich auch im zweiten und dritten Akt mehrere, und noch bedeutendere als im erſten. Der Anfang des zweiten Aktes für Theſeus (Careſtini) gehört zu den ſchönſten Scenen Händel'ſcher Opernmuſik; aber der Gott des Schlafs wird hier vom Dichter unnöthig bemüht. Falſchheit und Treuloſigkeit ſind bei den italieniſchen Poeten ganz herkömmliche Mittel zur Verkettung und Fortſpinnung der Handlung, denen eine plötzliche allgemeine Ausſöhnung am Schluſſe nach ihrer Meinung auch durchaus nicht widerſpricht; aber der offnen Lüge bedienen ſie ſich dabei eigentlich nicht, wie hier Alceſtes (II, Sc. 4). Und wäre bei ihnen britiſche Ruhe und vernünftige Erwägung ſo vorwaltend, wie hier überall in entſcheidenden Conflikten (man vergleiche das Benehmen des Theſeus II. Sc. 10), ſo ſollte es ſämmtlichen italieniſchen Operndichtern ſchwer werden, über den erſten oder gar über den zweiten Akt hinaus zu kommen, denn das, was ſie Handlung nennen, hält ſich eigentlich nur aufrecht, weil niemand da iſt, der zur rechten Zeit ein vernünftiges Wort ſpräche. Wir würden dann aber auch jene großen wechſelreichen

Scenen bei ihnen vergeblich ſuchen, die den Tonſetzer zur Bethätigung ſeiner vollen Kraft aufrufen; wir würden uns nicht mehr einem beſtändigen, oft ſo unangenehmen, aller vernünftigen Leitung entbundenen Wogen und Schwanken dieſes Meeres der Leidenſchaft ausgeſetzt ſehen, aber auch nicht erleben, daß die Wellen muſikaliſche Perlen aus der Tiefe holen. Der Muſiker fühlt ſich überall gehemmt, wo Colman's Text nichts bietet, als germaniſche Gefühlsweiſe in italieniſcher Form; und dieſes macht ſich hier ſo oft geltend, daß Ariadne deßhalb trotz aller muſikaliſchen Fülle und Charakteriſtik den einheitlichen Schwung der beſten Opern Händel's nicht erlangt hat. Wie alle Verſuche ſeit Addiſon beweiſen, ſollten die muſikaliſchen Dichter Englands ihre italieniſchen Zeitgenoſſen augenſcheinlich nicht in der damaligen Form der Oper, ſondern erſt im Oratorium durch feſtere Einheit und höhere Idealität überbieten.

Ariadne beſaß dennoch Eigenſchaften genug, um auf der Bühne ihr Glück zu machen. „Sehr gut“, ſagt Colman im Opernregiſter, „und ſehr oft gegeben; Signor Careſtino ſang erſtaunlich.“ Ohne den hervorragenden Werth der Muſik und des neuen Sängers hätte die Oper unter den damaligen Umſtänden in drei Monaten wohl nicht ſechzehn mal aufgeführt werden können.

Der Vergleich mit der Leiſtung der Gegenoper wurde dadurch erleichtert, daß dieſe eine neue Oper von Porpora heraus brachte, welche ebenfalls Ariadne hieß (S. 326), aber „Ariadne auf Naxos“; in Porpora's Handſchrift, von welcher mir der zweite Akt vorlag, hat ſie den Titel »Arianna e Teseo«. Walſh druckte unparteiiſch beide Werke, von Händel nach und nach das Ganze, von Porpora aber vorſichtiger Weiſe nur ein Heftchen.[18]) Porpora's Oper

18) »The favourite Songs in the Opera call'd *Ariadne* [v. Händel]; also the fav. Songs in *Arbaces*.« Daily Journal v. 26. Febr. '34. — Etwas ſpäter: »The fav. Songs in the Operas call'd *Ariadne*. By Mr. *Handel* and Sig. *Porpora* . . . Price of each 2 s. 6 d.« — »A second Collection of the fav. Songs in the O. c. *Ariadne*. To which is prefixed the Ouverture in Score. Composed by Mr. *Handel*. J. Walsh.« London Evening-Post v. 6. April '34. — Titel der vollſt. Ausgabe: »Ariadne an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by M^r Handel. . . No. 605.« 88 Seiten in Fol.

iſt leer; aber die Sätze für Seneſino ſind ſo pomphaft aus dem übrigen heraus gehoben, daß der Componiſt dadurch völlig als der Bediente desjenigen Sängers erſcheint, dem er ſein Engagement verdankte.[19])

Weil Händel's Oper der des feindlichen Adels ſo ſehr überlegen war, wurde letzterer ein baldiges Ende geweiſſagt, und die Lage beider war ungünſtig genug, um eine Wiedervereinigung als dringend wünſchenswerth erſcheinen zu laſſen. Die Zeitungen ſuchten den Streit humoriſtiſch-politiſch auszubeuten[20]), und machten ſcherzhafte Friedensvorſchläge, namentlich auch für die engliſchen Theater, die ſich zur ſelben Zeit wegen ähnlicher Mißhelligkeiten zwiſchen Directoren und Schauſpielern in vollſtändiger Auflöſung befanden; Grubſtreet-Journal, die Londoner ſatiriſche Zeitung, ſagt aber, die wahren Urſachen des Haders zu ergründen und vernünftig zum Frieden zu ſprechen, ſei völlig nutzlos, denn es gehöre zu den Grundrechten eines freigebornen Engländers, niemals durch eine Meinung überzeugt zu werden, die nicht mit ſeiner eignen zuſammen falle.[21]) Dies war buchſtäblich der Fall bei den Lords welche Händel opponirten. Da ihnen die Erhöhung des Preiſes bei Debora und die Verjagung Seneſino's nur den Vorwand hergaben, um Muſik für ihren, Händel'ſcher Kunſt und Hoheit abgeneigten Geſchmack zu bekommen, ſo wußten Sachkenner recht gut, daß an eine ehrenvolle Verſöhnung nie zu denken war. Welches Loos dem Händel bevorſtand, wenn es nicht gelang die Gegenoper ſchnell zu vernichten, konnte ebenfalls nicht zweifelhaft ſein.

19) Eine eingehende Beſprechung Porpora's muß ich mir für eine ſpätere Gelegenheit aufheben; die vielen unbekannten Opern, Oratorien, Motetten und ſonſtige Werke, welche mir größtentheils in ſeiner eignen Handſchrift vorlagen, würden hier, einzeln durchgenommen, einen zu großen Raum beanſpruchen.

20) »*Do you know what you are about?* Or, a Protestant Alarm to Great Britain; proving our late Theatric Squabble to be a type of the present Contest for the Crown of Poland; and that the Division between *Handel* and *Senesino* has more in it than we imagine. Also that the latter is no Eunuch, but a Jesuit in disguise. Printed for J. Roberts. pr. 6 d.« Gentl. Magazine, Nov. '33, p. 612.

21) Grubstreet Journal v. 14. Juni '33. Vgl. Read's Weekly Journal v. 1. Dec. '33 u. London Magazine v. Januar '34.

In dieſer Lage ergriff Händel's Freund Arbuthnot die Feder und ſchrieb ſeine beſte Satire. Er kannte den Hergang der Sache und die Gegner der wahren Muſik aus dem Grunde. Inſofern letztere größtentheils zur Torypartei gehörten, konnte Arbuthnot wirklich keinen glänzenderen Beweis ſeiner Wahrheitsliebe und ſeines reinen Kunſtſinnes geben, als durch die rückſichtsloſe Verdammung, welche er in dieſer geiſtvollen Spottſchrift über mehrere ſeiner alten Genoſſen ausſpricht. Händel's Bühne war ihm die Pflanzſtätte wahrer Kunſt, auf allen übrigen Theatern dagegen erblickte er die elendeſte Verkommenheit, und wie wenig er hiermit ſeinen Landsleuten zu nahe trat, mögen uns Andere ſagen. In denſelben Tagen, in welchen Arbuthnot ſchrieb, vernehmen wir vielfach Klagen wie folgende: „Der Geſchmack für theatraliſche Darſtellungen iſt gegenwärtig in einer ſehr niedrigen Ebbe, welches einige der Abweſenheit guter dramatiſcher Schriftſteller zugeſchrieben haben. Aber ich muß denken die Urſache ſei eine andere, wenn ich ſehe, daß Harlequin's Schwert eine zahlreichere Verſammlung herbeilockt als aller Zauber Shakeſpeare's, daß ſeine Grimaſſe anziehender iſt als die zarteſten Scenen von Otway, und ſeine Behendigkeit unterhaltender als aller Witz eines Wicherley oder Congreve.“[22])

Arbuthnot übergiebt nun dem verrückten Samuel Johnſon (oder Lord Flamme, Flame, wie er nach der Hauptperſon in ſeinem Hurlothrumbo genannt wurde) das Regiment über ſämmtliche britiſche Theater, das Händel'ſche ausgenommen, und läßt von ihm ein Sendſchreiben an den Operndirector in Haymarket abgehen. Die Schreibart und überhaupt das ganze Weſen Johnſon's, uns aus den früher (S. 215 und 300) mitgetheilten Proben genügend bekannt, iſt mit großem Geſchick nachgeahmt; dieſes Urbild muß man kennen und im Auge behalten, dann erſcheint ſelbſt das, was unkundigen Leſern wie ſinnloſer Schwall klingt, als ein köſtliches Charakterbild eines der erſten Dunze der Zeit. Wir können aber, indem wir hier die ganze Epiſtel aufnehmen, manches, was allzubreit oder allzuderb iſt, ohne Schaden für das Geſammtverſtändniß weglaſſen.

22) Universal Spectator v. 23. Febr. '31.

„Harmonie im Aufruhr: ein Brief an Friedrich „Händel, Esquire, Meister des Opernhauses in Haymar„ket, von Hurlothrumbo Johnson, Esquire, außerordent„lichem Componisten aller Theater in Großbritannien, das „in Haymarket ausgenommen. In welchem die Rechte und „Verdienste beider Opern unparteilich betrachtet werden.

„Wundervoller Herr!

„Die aufsteigenden Flammen meines Ehrgeizes haben lange nach der Ehre gelechzt, eine kleine Unterredung mit Ihnen zu halten; aber erwägend die fast unübersteigliche Schwierigkeit Ihrer habhaft zu werden, bedachte ich bei mir, ein Brieflein, wie es Kite an Swift losließ, möchte Sie am ehesten treffen und sich zu Ihrer Wohnung aufschwingen, obgleich in den höchsten Wolken gelegen; denn alle Welt weiß, ich kann Sie überreichen, fliegen Sie so hoch Sie wollen.

„Doch alle einleitenden Complimente bei Seite gelegt, lassen Sie uns zur Sache kommen. Sie müssen denn wissen, daß Ihre Vorgesetzten mir erzählt und zu verstehen gegeben haben, wie Sie letzthin verdammt insolent, kühn, anmaßend, verwegen und noch tausend schlechtere Dinge gewesen sind — Wissen Sie, was die Einzelheiten anlangt, auf Einzelheiten lassen wir uns garnicht ein; denn man sieht sie als große Geheimnisse an; denn Ihre Feinde sind sehr weise, verdammt schlau und scharfsichtig; durchtrieben scharfsichtig einige von ihnen und schreckliche Starrköpfe, meiner Treu; so Sie zu Ihrem eignen Schaden finden werden bevor diese Saison aus ist, wenngleich auf Kosten ihres halben Grundbesitzes.

„Sag' an, Du ergötzliche musikalische Maschine, wie hast Du wagen dürfen die brüllenden Löwen und wilden Füchse der britischen Nation aufzuwecken; welche, bewegte sie nicht Mitleid, Dein ganzes Dasein in Atome zerreißen könnten so klein wie der hundertste Theil einer halben Note im Allegrotakt; welche von Deinem Körper Viertel und von Deiner Seele Sechzehntel machen, und mit dem mächtigen Schnauben ihrer Nüstern deine Existenz in die unterste Hölle blasen könnten. Geh' denn hin, Du verirrter Sterblicher, wirf Dich nieder vor diesen Großherren; willige in ihre unvernünftigsten Forderungen; laß Dich von ihnen puffen und knuffen; rede doch nicht närrisch von Verdienst, Gerechtigkeit oder Ehre — und dann mögen

sie sich vielleicht so gnädig erweisen, Dich leben, hungern und sterben zu lassen; sonst aber ist Deine Vernichtung geschworen; Deine Feinde sind so barmherzig als weise und werden Dir nicht einen Heller werth lassen; die Macht und Weisheit der Menschen hat es also beschlossen.

„Und nun als Richter citire ich Sie vor mich, und da Sie vor dem ehrenhaftesten, unparteilichsten, zahlreichsten Großgericht stehen, das jemals eine Missethat richtete, hoffe ich, Sie benehmen sich wie ein gebildeter Mann und bekennen sich in Bausch und Bogen schuldig, das spart uns viel Zeit und Mühe. Aber bevor Sie sich an Ihre Vertheidigung wagen, bedenken Sie mit wem Sie zu thun haben, denken Sie daran mit Zittern. Wisset, Sterblicher, daß gegen Euch verbündet sind so viele blaue, grüne und rothe L—, als hinreichen würden, Euch, Eure Sänger und Euer ganzes Orchester wie todte Maulwürfe auf die Dornenhecke zu hängen: mächtige Leute und weise Leute .... Und Sie brauchen sich wegen Ihrer Vertheidigung nicht viel Mühe zu geben, ich weiß alle Ihre Argumente bevor ich sie gehört habe. Ich weiß Sie werden zu Ihren Gunsten anführen: daß Sie bei diesem ganzen Handel in keiner Weise zu tadeln seien; sondern daß, wenn Senesino erklärt hatte, er werde England verlassen, Sie sich in Ehre verbunden erachteten, dem Contrakte gemäß zu verfahren und sich sodann nach andern Sängern umzusehen; Cuzzoni anlangend, daß Sie an dieselbe nicht dachten, nichts von ihr hofften, sie auch nicht brauchten, da Strada ihr in allen bei einer Bühnensängerin erforderlichen Vorzügen unendlich überlegen sei; und die Sänger in den unteren Stimmen und Nebenpartien betreffend, daß Sie die beste Gesellschaft verschafft hatten, die je hier war, obwohl böswillig verlassen von Montagnana, nachdem dieser einen förmlichen Contrakt unterzeichnet, daß er Ihnen noch diese ganze Saison dienen wolle, wozu Sie ihn auch noch wohl zwingen wollten, fürchteten Sie sich nicht mehr vor unserm Gerichtshofe in der Westminster-Halle, als vor zehntausend Doktoren oder zehntausend Teufeln. — Ich weiß Sie werden sagen: daß, da Sie verbunden waren diesen Winter Opern aufzuführen, Sie sich auch glaubten die Freiheit nehmen zu dürfen die Sachen in einer Weise anzuordnen, welche dem vorurtheilslosen Theile des Adels und der übrigen vornehmen Welt am meisten genüge und Ihrem eignen Nutzen und Ihrer Ehre entspreche.

Ich weiß Sie werden ſagen: es ſei Ihnen unmöglich auf die unvernünftigen und tollen Vorſchläge einzugehen, welche man Ihnen gemacht habe, bei denen Sie alle Contrakte und Verſprechungen verletzen, ja Ihr Vermögen riskiren müßten, bloß um phantaſtiſchen Einfällen und Malicen zu Willen zu ſein. Ich weiß Sie werden ſagen: daß, wenn Sie [durch Heidegger] mißleitet waren, oder nicht recht urtheilten, indem Sie einmal den Preis erhöhten, Sie dafür genügend geſtraft ſeien, ohne daß man die Rache dafür ſo in die Länge zu ziehen brauche. Ich weiß Sie werden ſagen: dieſe Unterhaltung des Oratoriums, im rechten Lichte betrachtet, verdiene einen ſo außerordentlichen Preis eher, als irgend ein anderes von den bis jetzt dieſer Nation dargebotenen Vergnügungen, ſogar die hochgefeierten Schauſtellungen im Bärengarten nicht ausgeſchloſſen. Ich weiß Sie werden —

„Aber laſſen Sie mich erſt darauf antworten, und auf alles in Bauſch und Bogen. Und ſo erkläre ich denn hier feierlich auf Ehre, daß alles was Sie ſagen, falſch iſt, äußerſt falſch, verdammt falſch, und daß Sie ein frecher Lügner ſind und ein Schuft und Schurke — und wenn Sie dies noch nicht überzeugt, daß Sie im Unrecht ſind — Denn in derſelben Weiſe argumentiren auch Ihre Parteigänger in den Chokoladen- und Kaffeehäuſern. Sagte ein ſehr feiner Mann, den Careſtino wahrſcheinlich bei den Ohren gefangen hatte, zu mir eines Tags: 'Na, Herr Hurlothrumbo, ich höre Ihr ſeid ein großer Trabant der Oper in Lincoln's-Inn; ein ſchönes Neſt von Sängern, wahrlich! und was die Componiſten anlangt, da übertreffſt Ihr die Welt.' Meint Ihr nicht (ſagte er), daß Seneſino bei ſeinen jetzigen Jahren in einem Conventikel in Weibskleidern ſehr ſchön ein Bußlied durch die Naſe zwängen könnte, und Signora Celeſti eine Hymne ſchnaufen? Madame Bertolli (ſagte er) hat ſo wenig Kraft in ihrer unbedeutenden Stimme, als ein Schmiede-Blaſebalg mit zwanzig Seitenlöchern. Euer Baß macht allerdings ein ſumſendes Geräuſch und könnte mit einigem Nutzen brüllen, wenn er paſſende Geſänge hätte; aber Signora Fagotto [Segatti] ſchickt nur wieder zur Schule. Und Euer Componiſt Porpoiſe (ſagte er) mag trommeln und tremuliren wie's ihm gefällt, und zu einem von ihm ſelbſt erregten Sturm präludiren; aber Ihr ſolltet ihn wiſſen laſſen, daß einer ſchlechten

Nachahmung immer Leben und Geiſt des Originals fehlt, und daß noch ein gewaltiger Unterſchied iſt zwiſchen voller Harmonie und Lärmmachen. Ich weiß (ſagte er) Ihr hegt große Erwartungen von dem Spiel des Königs von Arragonien [Arrigoni, Lautenſpieler]; aber dieſer Bummelcomponiſt (ſagte er), ein einfältiger Cantaten-Flicker, muß in einer Oper eine höchſt armſelige Figur machen, obgleich er letzten Winter ſo ekel war, daß er nicht zugeben wollte, Händel könne componiren, noch Seneſino ſingen. Durch welche Künſte er jetzt dahin gebracht iſt, den Caſtraten für den erſten Sänger der Welt auszurufen, kann ich nicht wiſſen; aber verlaßt Euch auf Sr. Majeſtät nicht allzu ſehr (ſagte er)' —— Doch hier konnte ich es nicht länger ertragen und verließ das Haus. Aber das nebenbei; geben wir zu Ihrem Rechtshandel über.

[Vor dem Großgericht.]

„Ausrufer. O he, — o he, — o he! — Dies zur Nachricht allen Directoren der Opern, Vorſtehern der Schauſpielhäuſer, allen Patentirten mit und ohne Patent, Componiſten, Spielern, und andern Meiſtern ſo weder componiren noch ſpielen, allen Tanzmeiſtern, Directoren der Puppentheater, Präſidenten der Bärengärten, allen Seiltänzern, inſonderheit allen Kennern der Muſik und Andern —: auf daß ſie jetzt erſcheinen und ihre verſchiedenen Klagen produciren gegen den Gefangenen hier auf der Anklagebank, damit er ohne Säumen gerichtet werden kann.

„Gerichtshof. Friedrich Händel, hebt Eure Hand auf. Wiſſet, Ihr ſeid hier vor uns gebracht, um Euch zu verantworten wegen der folgenden Criminalvergehen und Miſſethaten, die Ihr an dem Willen und Verſtande inſonderheit dieſer Stadt begangen habet, zur Aufſtörung des Friedens unſeres ſouveränen Herrn, welcher iſt die Mobility [23]) von Großbritannien: Worüber Euch wahr und red-

23) Mobility: ein unüberſetzbarer und in ſeiner Art unübertrefflicher Ausdruck, den man ſammt ſeinem Grundworte einfach in's Deutſche aufnehmen kann. Mob bedeutet den großen Haufen als ſolchen, beſonders die zuſchauende und nachlaufende Menge, nicht allein, wenn auch vorzugsweiſe, aus den niederen Ständen; Pöbel, Rotte, Gaffer ſagt theils zu viel theils zu wenig. Es iſt der Haufe aus dem nichts Einzelnes hervorſticht; in dieſer Hinſicht nennt Herzog Walpole die

lich verantworten zu wollen, Ihr schwören müßt bei den beiden Opern von Ariadne, das ist zu sagen bei dem Kukuk [Porpora] und der Nachtigall [Händel].

„Imprimis, Ihr seid beschuldigt, uns nun schon zwanzig Jahre lang behext zu haben, und wir wissen noch nicht, wann diese Verzauberung enden wird, wenn man nicht bei Zeiten Vorkehrungen trifft; gleichfalls bedroht Ihr uns im ganzen Gebiete des Haymarket mit einer gänzlichen Zerstörung unserer vorigen Freiheit und einer absoluten Dictatur in Eurer Person.

„Zweitens, Ihr habt Euch unverschämter Weise unterfangen, uns gute Musik und gesunde Harmonie zu geben, wo wir schlechte wünschten und nöthig hatten, zur großen Unterstützung Eurer Opern, und zum Ruin unserer getreuen Bundsgenossen, der Professoren der schlechten Musik.

„Drittens, Ihr habt höchst verrätherisch und übermüthig Euch die unumschränkte Gewalt angemaßt uns zu vergnügen, ob wir wollten oder nicht; und seid oft so kühn gewesen uns zu ergötzen, wenn wir fest entschlossen waren übler Laune zu sein.

„Außer diesen können wir zu passender Zeit oder Zeiten produciren und vorbringen 550 Artikel von geringerer Beweiskraft, die jedoch im Ganzen die Sache als starken und vielfältigen Verrath erscheinen lassen werden —— Was sagt Ihr, seid Ihr schuldig der besagten Anklage oder nicht?

„Angeklagter. Schuldig der gesammten Anklage.

„Gerichtshof. Wir wußten, es müsse so sein. Puh, es konnte nicht anders sein — Doch um für Euer williges Geständniß unsere Milde zu zeigen, soll Euch gestattet sein eine Rede zu halten, aber benehmt Euch weise dabei.

„Angeklagter. Höchstedle, hochwohlgeborne und überaus excellente —

Sternenhaufen der Milchstraße witzig the mob of stars. Der Adel, der höchste Stand, als Gesammtmacht heißt nobility (Aristokratie); der Mob, der niedrigste, in gleicher Lage durch ein glückliches Wortspiel mobility (das wäre Pöbelkratie): benimmt sich nun der Adel in Masse pöbelhaft, so kann man in weiterer Verwechslung für Nobility auch sagen Mobility, und in diesem Sinne gebraucht Arbuthnot hier das Wort.

„Gerichtshof. Nur weiter, Schurke —

„Angeklagter. Ich bin ganz verwirrt, mich vor eine so erlauchte Versammlung der weisesten Häupter der Nation gestellt zu sehen, und als ein Missethäter zu erscheinen, wo ich, obwohl der vorgebrachten Anklage mich schuldig fühlend, dennoch an irgend einem Verbrechen so unschuldig bin, als unwissend hinsichtlich irgend einer gegründeten Anklage. Worin habe ich denn eigentlich gefehlt?

„Gerichtshof. Worin? Du — —, willst Du Ehre, Verstand und Gewalt des Gerichts angreifen? Worin Du gefehlt hast? unvergleichliche Kühnheit, diese Frage, nachdem wir gesagt hatten, Du hast gefehlt! So ein Schurke! Und man kann es sogar logisch beweisen —: Kein Mann wird auf die Anklagebank gesetzt, der nicht schuldig ist; Du bist hier auf die Bank gesetzt: ergo. Wirf ihn wieder in's Loch, Wärter, bis sein Urtheil gefällt ist.[24])

[Schluß der Gerichtsverhandlung.]

„Nun, Herr Händel, diese Behandlung mag Ihnen hart vorkommen. Aber um Ihnen zu beweisen, auf wie schwachen Füßen Ihre Ansprüche stehen wegen Leitung einer Oper, so will ich mit fünfundzwanzig guten Gründen erhärten, daß Sie gar kein Componist sind.

„Zunächst denn, Herr, haben Sie einen Grad erhalten? Pah! ha, ha, ha! Sind Sie ein Doktor, Herr? Naah! Ein schöner Componist, wahrlich, und kein Graduirter! Die Doktoren Puschpin [Pepusch] und Blau [Greene] lachen über Sie und weigern sich mit Ihnen umzugehen; und mich haben sie versichert, es sei kaum zu sagen, wie viel besser sie componirten, nachdem ihnen das Hütlein aufgesetzt worden.

„Zweitens, weiß ich, Sie haben niemals den Euclid gelesen, und sind ein erklärter Feind all der alten Tonarten, Formeln und hergebrachten Systeme der Musik, und weigern sich diesen Regeln unterthan zu sein oder Ihren Genius dadurch einzwängen zu lassen:

---

24) Diese Scene ist zugleich eine Verspottung der damaligen Rechtspflege, — ein stehendes Thema jeder Satire zu einer Zeit, wo das englische Gerichtswesen so ungerecht und unwürdig war, wie es jetzt gerecht und fast in jeder Hinsicht vorzüglich ist.

O Du Gothe und Vandale aller richtigen Klangverbindung! Wir könnten ebenſo wohl Nachtigallen und Kanarienvögel hinter die Scene bringen und die wilden Naturopern von ihnen aufführen laſſen, als zugeben, daß Sie ein Componiſt ſind. Ein geſchickter Zimmermann mit Regel und Zollſtock wird im Componiren ja weiter kommen, Du vollendete Unregelmäßigkeit!

„Drittens, Herr, habe ich von einigen Ihrer beſten Freunde ſelbſt gehört, daß Sie eines Sonntags in einer Landkirche im Pſalmenſingen ſchöne Schnitzer gemacht und den Küſter und die ganze Verſammlung aus dem Ton gebracht haben, zu nicht geringer Beſtürzung des Hirten und ſeiner Heerde; ſtelle es alſo kundigen Richtern anheim, ob ein Ignorant im ländlichen Pſalmenſingen ein Componiſt von Oratorien ſein kann.

„Viertens, ſo können Sie auch nicht tanzen! Ein Componiſt, und nicht einmal eine Cheſhire-Hornpipe tanzen! unglaublich! Und ich habe es doch [als Lord Flame in Hurlothrumbo] vor einer ebenſo zahlreichen als gebildeten Verſammlung gezeigt, daß die Schönheit der Compoſition und die Gewalt des Genius darin liegen, daß man zur ſelben Zeit ſingen, tanzen und fideln kann. . .

„Aber mein fünfter Grund, der allein muß genügen Ihre Unfähigkeit zu zeigen; denn Ihren blinden Anhängern möge es hiermit geſagt ſein, daß Sie, bei Gott, Muſik gemacht haben, wie kein Menſch vor Ihnen gethan hat, und, denke ich, wie es auch Niemandem nach Ihnen wieder in den Kopf kommen wird zu componiren.

„Meine zwanzig übrigen Gründe ſind voll ſo ſtark wie dieſe, aber mein Verleger ſagt, er kann für zwölf Pence nicht mehr Gründe geben; und dieſe ſind denn für die Verſtändigen auch ſchon genügend. Um aber Ihre Sachen ſo aus- und aufführen zu können, wie Sie gethan haben, beweiſe ich Ihnen und Ihren Freunden, daß Sie nicht als ein Componiſt, ſondern als ein Zauberer dabei verfahren ſind — ja, Herr, als ein Zauberer ſage ich, ſchneiden Sie ein ſo grimmiges Geſicht wie Sie wollen; und Ihr ganzes Verdienſt ſoll hier in wahren Farben gezeigt werden als nicht in der Tonkunſt, ſondern in der Schwarzkunſt begründet.

„Der religiöſe Theil Ihrer Zuhörer mußte aus manchen Anzei-

chen ſchon lange ſchließen, daß Sie alle unſere Sinne berückten. Es war kein Buchſtabe in Ihren Theaterzetteln, in dem nicht Magie ſteckte; und wenn irgendwo ein Gequike Ihrer Fiedeln oder das Getute Ihrer Hörner zu hören war, he! wir ſpitzten gleich die Ohren; und dahin tanzte die ganze Stadt, holter polter, wie der Straßenpöbel hinter einem tollen Stier, ſchiebend, preſſend und quetſchend, und glücklich fühlten ſich die welche zu Tode gequetſcht wurden. Die Todten haben Sie aufſtehen laſſen, und alle Helden alter und neuer Zeit, von Theſeus bis Orlando furioſo, haben Sie in Dienſt genommen, Ihre Schlachten für Sie auszufechten; Sie können Teufel beſchwören und Geiſter aus der Luft hernieder ziehen, uns zu beheren. So wenn einmal ein anderer Componiſt [Bononcini] höflich und nett eine geduldige, verlaſſene, ländliche Prinzeſſin [Griſelda] vorführt uns zu belehren: plötzlich ſteht da einer Ihrer verdammten Ritter Alexander oder Julius Cäſar, erſchreckt höchſt unmenſchlich die arme Dame ſo, daß ſie alle Faſſung verliert, und legt den Componiſten mit einem Schlage platt auf den Rücken. So etwas ſollte in einem halbwegs chriſtlichen Lande nicht geduldet werden! Nein, was noch ärger iſt und von unſern frommen hochwürdigen Biſchöfen wohl beachtet werden ſollte, wenn Sie uns einen chriſtlichen Helden vorſtellen, einen Rinald oder Amadis, ſo bringen Sie immer heidniſche Hexerei mit hinein; ja, ſolche Gewalt hatten Sie über uns erlangt, daß, obwohl wir beſtändig andere Componiſten als die erſten Meiſter der Welt ausriefen, und Ihnen nicht erlauben wollten auch nur einen Takt erträglicher Muſik producirt zu haben, wir doch nie die Aufführungen jener großen Meiſter beſuchten, ſondern nolens volens man weiß nicht wie in Ihre Häuſer gebert wurden; und hätten wir unſere Weiber und Töchter durch Schloß und Riegel vor Ihrer hölliſchen Gewalt zu bewahren geſucht, ſie wären durch Schlüſſellöcher und Schornſteine doch zu Ihnen gekommen. Wenn das nicht heißt durch Hexerei getrieben werden, ſo weiß ich nicht was Hexerei iſt. Verlor einmal der Zauber Ihrer Oper durch zu häufige Wiederholung ſeine Kraft, fort gingen der Teufel und Sie und arbeiteten unter einer andern Maske, und dann kam heraus ein Oratorium oder eine Serenata; und eben wenn unſer Verſtand anfing ſich einigermaßen zu erholen, plötzlich war alles wieder ſo verrückt wie vorher; und juchhe!

fort ging's wie die Hexen auf Besenstielen zu den nächtlichen Gelagen des Fürsten der Finsterniß. Wenn das nicht grauseliche Hexerei ist — — Und haben Sie nicht noch für diese Saison einen Erzfreund aus Italien geholt, einen Carestino, — sind Sie nicht mit einer notorischen Hexe verbündet, einer Strada, — haben Sie zudem nicht die ganze Familie Negri herüber gebracht als Magier, Sirenen, Teufel und sonstige Diener der Finsterniß, um Ihre schwarzen Absichten in's Werk zu setzen? Damit aber unwissende, wohldenkende Menschen nicht länger von Ihnen besessen werden, oder gar die Musik nur für ein harmloses Vergnügen ansehen, sei ihnen zur Erwägung gegeben, daß von jeher nichts mehr das Hexenwerk gefördert hat, denn Musik. Stets wurde sie in alter und neuer Zeit verwandt bei feierlichen Opfern, Beschwörungen von Teufeln, Aufrufungen der Geister aus der Erde, oder aus der Luft hernieder; ja, Beelzebub selbst macht einen großen Gebrauch davon und ziert seine Nachtfeste beständig mit Opern, Symphonien, Concerten und Madrigalen in der Luft, und er hat, fürchte ich, Ihnen nur zu oft hülfreiche Hand geliehen! Aber das kluge Unternehmen der Oper in Lincoln's-Inn-Fields, hoffe ich, soll jetzt Ihren Zauber brechen; obwohl wahre Musik durch Sie einen Stoß erhalten hat, von welchem sie sich vielleicht niemals erholen wird: und wenn das Gesetz für Verbrennung von Hexen und Beschwörern noch in voller Kraft bestünde, so weiß ich Jemand, den wir bald auf den von seinen Werken gebildeten Scheiterhaufen peitschen wollten, und der hier wie ein Schwan zu seinen eignen Melodien sterben sollte.

„Doch um Sie zu verwunden, wo Sie sich gerade am sichersten fühlen: Ihre Partei giebt mit einem weisen Ansehen Ihrer aller Erstaunen darüber zu erkennen, daß die Lords, so gewichtige Mitglieder der Oberbehörde für Gesetz und Recht, Zeit und Geld verschwenden um ein Opernhaus zum Ruin des andern zu unterhalten, ohne irgend einen vernünftigen Grund dafür zu haben oder anzugeben; und das im jetzigen kritischen Augenblicke, wo ihre Thätigkeit für die schwierige Lage des Landes von unendlichem Nutzen sein könnte. — Herrlich gesprochen, mächtig weise! ja Ihr versteht es! Eben weil Ihre Insolenz einen so unvergleichlichen Grad von Kühnheit erreicht hatte, daß die Nation dadurch mit Ruin bedroht wurde, standen diese

Mächtigen, wie treuen Patrioten geziemt, dagegen auf und wagten Leben und Vermögen, um uns zu retten.

„Vielleicht gefällt Ihnen zu fragen: ‘Wie konnte das alles bewirkt werden durch ein so unschuldiges Vergnügen wie eine Oper ist?’ Wie, Du Esel! wodurch konnte es wohl leichter bewirkt werden, als eben durch die Oper? durch diese Quelle von Ausgaben, Luxus, Faulheit, Ueppigkeit und Entnervung und dergleichen, durch eine verdammte Sippschaft von italienischen Quälern und Fiedlern? Auch gab es kein anderes Mittel, Ihre Oper zu ruiniren, als die Eröffnung einer andern Quelle von Ausgaben, Luxus, Faulheit, Ueppigkeit und Entnervung und dergleichen; und sehr weise war das auch, wissen Sie, damit nicht der ganze Plunder einer reichen Nation Ihnen allein zufalle, sondern einige unserer durch Klugheit und Patriotismus ausgezeichnetsten Männer auch etwas davon erhielten. Denn da eine Oper schon für so sehr lästig gehalten wurde und so vielen Anlaß bot zu gerechten Klagen, so gab es keinen besseren Weg, uns ihren Druck und unsere Mißgriffe empfinden zu lassen, als indem man noch eine zweite daneben errichtete.

„Auch sind es diese Männer nicht allein, welche Sie zu verschlingen trachten; die ganze musikalische Welt ist gegen Sie verbündet. Der König von Arragonien schwört, Ihnen fehle das Sanfte; Signor Porpoise findet Sie ungenügend im Rauhen; Herr Honeycomb [Holcombe] versichert, daß er mit Ihren Arien nichts zu machen wisse und daß dieses Zeug allein für die Kehle eines Carestino und einer Strada gut genug sein möge; Herr Gaynete meint, Sie producirten nichts Zärtliches, nämlich so etwas um die Damen zu fangen; Dr. Pepusch sagt, Sie seien kein Mathematiker; und Dr. Blau behauptet rundweg in allen Gesellschaften, daß Ihnen Geist und Erfindung gänzlich fehle. Ja, ich kann einen italienischen Edelmann von anerkanntem Musikverständniß namhaft machen, welcher mich versicherte, daß Sie nicht mehr von der Harmonie verstehen, als er vom Glücksspiel. Es ist wahr, nach seinem Betragen seit kurzem muß man ihn zu den Unsern zählen; doch das thut er nur so zu seinem Vergnügen; denn um seine Unparteilichkeit zu zeigen, hat er sich oft herbei gelassen, Ihnen Winke zu Ihrem Vortheil zu geben. Hat er Sie doch sogar einmal bei Little Pontack's neben der St. Martins-

kirche zum Eſſen eingeladen und Ihnen dabei ein Projekt mitgetheilt, welches von unendlichem Nutzen für Sie hätte werden können; aber obwohl er nichts dafür verlangte, als die Bezahlung ſeines Mittagstiſches und einen Platz auf Ihrer Gallerie, ſo haben Sie den Plan in Ihrer Einfalt und Ihrem trotzigen Dünkel dennoch verworfen. Und jene unermüdliche Geſellſchaft [die Akademie für alte Muſik], die Tapper nach der antiken Muſik und Summer von Madrigalen, dieſe werden ſchon ohnmächtig vom bloßen Anblick moderner Stücke, beſonders von Ihrer Compoſition, ausgenommen die Sätze ihres verehrungswürdigen Präſidenten [Pepuſch], deſſen Werke mit der regelrechten Gravität der Alten eine ſo erſtaunliche Aehnlichkit haben, daß, wenn man ſie mit Spinnweb umzöge und mit Staw puderte, die philharmoniſchen Spinnen auf ihnen und in ihnen wohnen könnten bis in alle Ewigkeit.

„Aber wenn dieſe Beweisführungen Sie noch nicht um Stillſchweigen bringen, ſo ſchlage ich Sie in Ihrer eignen Weiſ, nämlich mit einer — Cantate, deren Worte ich aus dem italieniſchen Original des unvergleichlichen dramatiſchen Poeten Rowley Powry [Paoli Rolli] in unſern Geſchmack überſetzt habe: 'Das triumphirende Lincoln's-Inn-Fields. Eine Cantate zu der Melodie: Willkommen, Johanna Saunderſon. Recitativ: Willkommen, ſüßer Papora, an Britannia's Küſte, Ariadne iſt jetzt —' u. ſ. w. So ſehen Sie, daß es uns weder an Worten noch an Muſik gebricht; und ehe noch dieſe Saiſon zu Ende geht, werden wir ein Oratorium anſetzen, da ſollen Ihnen die Haare zu Berge ſtehen; und entſchloſſen bin Ich (wenn's kein anderer thun will), auf meine Koſten Bücher und Meiſter der Schwarzkunſt herbei zu ſchaffen, und dann wollen wir Beſchwörer gegen Beſchwörer und Teufel gegen Teufel mit Ihnen ſpielen, bis zum Ende des Kapitels.

— „Doch nun, Herr Händel, nachdem ich Ihnen einen Geſang geſungen habe, erlauben Sie mir Ihnen auch noch eine Geſchichte zu erzählen. Sie müſſen denn wiſſen, daß ich einmal nach der Welt im Monde [England] reiſte; wie ich dahin kam, thut nichts zur Sache. Meine Profeſſion und meine Fähigkeit wurde bald bekannt, da es unmöglich iſt, daß ein außerordentliches Genie der Spürkaſt dieſes Volkes verborgen bleibt, beſonders in der Tonkunſt, von welcher ſie

ſich einbilden die größten Liebhaber und Kenner zu ſein; aber unter uns geſagt (doch halten Sie das ſorgfältig geheim), bei den meiſten Bewohnern des Mondlandes ſind die Ohren ſo weit nach unten placirt, daß ſie häufig darauf ſitzen.

„Jedoch die glänzenden Strahlen meines Talentes verſchafften mir ſofort die Gnade des Hofes und der Großen des Reichs, die alle von der Neuheit und Vorzüglichkeit meiner Compoſitionen entzückt waren, in Folge deſſen ich zum Hauptcomponiſten ihrer Opern ernannt wurde. Und eine gleiche Stellung würde ich in ihren Hofkapellen und öffentlichen Kirchen eingenommen haben, wenn die Geſetze des Landes mich als Fremden nicht davon ausgeſchloſſen hätten. Doch bei allen feierlichen Gelegenheiten waren ſie genöthigt ihre religiöſe Muſik von mir zu beziehen, obſchon ſämmtliche Muſik für den gewöhnlichen Kirchendienſt von Klotzköpfen geſchrieben und aufgeführt wurde, die Eingeborne waren; denn auf Grund verſchiedener Geſetze beanſpruchen ſie ein Gebrecht, die Stellen in ihren Tempeln nur mit den Thoren ihres eignen Landes zu beſetzen. Weil aber Leute von Geſchmack in der Veranſtaltung irgend eines Vergnügens gewöhnlich viel genauer und gewiſſenhafter zu ſein pflegen, als Leute vom Kirchenweſen, ſo waren jene für ihre Opern auch keineswegs mit derſelben eingebornen Muſik zufrieden, ſondern ſuchten ſich für eine erſtaunliche Summe Geldes Sänger und Spieler von dem Königreiche auf der Sonne [Italien] und von verſchiedenen andern Ländern auf den Fixſternen zu verſchaffen.

„Eminentes Verdienſt in irgend einer Sache ruft den Neid hervor. In der That, meine Erfolge verſchafften mir manchen Rivalen; die Mondkälber (denen nichts mehr zuwider iſt, als durch irgend einen Gegenſtand zu lange ergötzt zu werden, und die nur wegen ihrer Unbeſtändigkeit bemerkenswerth ſind) machten Projecte für dieſe und bildeten Parteien gegen mich, immer ſo, daß es mehr aus Haß gegen mich, als aus Liebe zu meinen Gegnern geſchah. Aber die Compoſitionen dieſer Rivalen fielen ſo verächtlich aus, daß, wenn wir ſtritten, immer der Tag mein war; meine Feinde ſahen das, erkannten mir den Preis zu, aber blieben meine Feinde.

„So ſchaltete ich mehrere Jahre lang faſt abſolut im Reiche der Muſik, beinah ungeſtört, abgerechnet die Bewegungen einiger Unzu-

friedenen aus einem andern Feldlager [die Bettler-Opern], welche entweder die gänzliche Zerstörung der Tonkunst wünschten, oder völlig von Spleen und politischem Parteiwesen besessen waren, und überhaupt nicht wußten was sie wollten. Ich war außerordentlich beliebt bei Hofe, die Mitglieder der königl. Familie, allen Künsten und Wissenschaften hold, waren nicht nur Liebhaber, sondern auch vollkommne Kenner der Musik, ganz besonders die herrliche Prinzessin Urania [Anna], welche meine Schülerin war und solche Fortschritte machte, daß es mir fast wunderbar vorkam; denn aus bloßem Vergnügen erreichte sie einen Grad von Kunstfertigkeit, welcher sonst nur hochbegabten Künstlern erlangbar ist. Diese Gunst machte nichts besser, sondern erwarb mir vielmehr neue Feinde; und die ganze Heerschaar derselben von seinen Herren und Damen (völlig ungehalten, daß ich ihnen keine Musik gab, in der sie Fehler finden konnten) verbündete sich endlich zur Anrichtung einer besonderen Oper, wo sie so viele schlechte Musik hören könnten, als ihr Herz sich nur wünschte. Sie beriefen Componisten, welche sich niemals im Mondlande durften blicken lassen, als jetzt unter ihrem Banner; warben abgenutzte Sänger an mit einem alten, notorisch habsüchtigen Gelderino [Senesino] an ihrer Spitze; brachten auch eine große Subscription zu Stande, in welche sie durch allerlei schlechte Mittel die jungen Menschen ihrer Bekanntschaft hinein zu ziehen wußten. Die heftigsten unter ihnen und ihre Parteiführer waren der Herzog von Buffalo, der Herzog von Trinkalo, der Marquis Besitzlos, Graf Verschwender, Graf Dickkopf, Baron v. Tollhund und der Chevalier Plattschnauz. Gingen sie doch so weit, zu verstehen zu geben, daß sie Unterstützungen empfingen von des Königs ältestem Sohne [dem Prinzen v. Wales], der sie doch nur zum besten hatte.

„Ich hatte dazumal eine überaus vorzügliche Gesellschaft von Sängern, besonders Angelo Carrioli [Carestini] und Cöleste Vocale [Strada], über deren musikalische Bildung, Kunsturtheil und wundervollen Vortrag alle Unparteiischen erstaunt waren. Meine Opponenten mußten zu den unwürdigsten Mitteln greifen, um sich zu halten und mir zu schaden; nicht nur entführten sie mir einen tüchtigen Sänger, sondern ruinirten mir auch durch schändliche Ränke an dem ersten Abend einer neuen Oper zwei vorzügliche Monstra, die schon

seit längerer Zeit für die Bühne abgerichtet waren; glücklicherweise hatte ich noch mehr derartige Ungeheuer in einer andern Höhle, wenn gleich nicht so geschickte.[25])

„Sie eröffneten ihre musikalischen Farcen das erste Mal vor einer zahlreichen Versammlung, die die Neugierde dahin getrieben hatte; ihr Succeß bestand in einem gefüllten Hause diesen einen Abend, aber Applaus war niemals. Das Publikum verließ sie plötzlich, und sie suchten es durch die schimpflichsten Mittel wieder zu erlangen. Eine zeitlang spielte ich ganz gelinde mit diesen Gründlingen und hielt bei ihren mitleidswürdigen Anstrengungen meinen Kopf gut über Wasser. Doch dann kam ich über sie mit einer neuen Oper von meiner Composition [Ariadne], welche mir Gewinn und der Stadt Vergnügen brachte; die Schwäche der Gegner lag nun jedermann vor Augen, sie waren geschlagen und ich triumphirte.

„Ich hätte von jetzt an ungestört das ganze Reich der Harmonie auf dem Monde regieren können. ... Aber empört über die unwürdige Behandlung, welche mir von Menschen zu Theil wurde, für die ich zwanzig Jahre lang unablässig gearbeitet, die ich so lange mit meinen Kunstwerken geehrt und vergnügt hatte, entschloß ich mich das Land zu verlassen. Demnach, sobald mein Contrakt [mit Heidegger] für die laufende Saison [1733—34] zu Ende war, miethete ich ein großes Luftschiff und ging mit meinen Hauptsängern und Instrumentisten nach dem Königreich auf der Sonne zurück, wo ich der höchsten Gunst genoß, nicht gedrückt durch die Großen, noch belästigt durch ohnmächtige Angriffe eifersüchtiger Kunstgenossen. Dort verweilte ich mehrere Jahre, geehrt und geliebt, beladen mit Ruhm und Reichthum. Doch die angeborne Liebe zu meinem Heimathslande [Deutschland] konnte durch all dieses nicht gemindert werden; und hier jetzt glücklich wieder angelangt, hoffe ich den Rest meiner Tage in einer Geistesheiterkeit zu verleben, von welcher meine geistlosen Gegner keinen Begriff haben werden.

„Nun, Herr Händel, was denken Sie von meiner Geschichte? oder wie gefällt Ihnen meine Reise nach dem Monde? — Wenn Sie

25) Wie der hier angedeutete gemeine Streich ausgeführt werden, ist nirgends weiter erzählt.

in diesem kurzen Abriß von einem Theile meines Lebens einiges finden sollten, was Ihnen für Ihr künftiges Benehmen zur Richtschnur dienen könnte, so werden Sie durch Beobachtung derselben mich zu Ihrem Freunde machen und sich als einen weisen Mann zeigen.

„Um aber auf den Gegenstand der ersten Hälfte meines Briefes zurück zu kommen, so meine ich es sehr klar gezeigt zu haben, daß Sie äußerst im Unrecht sind, oder sonst jemand anders; und darin sind wohl alle einig, selbst die hitzigsten Parteigänger beider Seiten, daß es zur wahren Unterhaltung des Hofes und der vornehmen Welt durchaus nothwendig ist, Mittel zu ersinnen, wodurch Eins von den beiden Opernhäusern hell in die Luft geprengt wird mit allem was darin ist.

„Da Sie einige Ursache haben, diesen Vorschlag zu fürchten, so können Sie sich wenigstens nicht mit Unwissenheit entschuldigen, oder daß Sie nicht rechtzeitig gewarnt sind von,

Wundervoller Herr!
Ihrem, wie Sie es verdienen,
Hurlothrumbo Johnson.“[29])

Von meiner Wohnung in Meerfelds-Palast, 12. Februar 1733 [1734].

Aus dem ganzen Briefe geht deutlich hervor, daß er völlig unabhängig von Händel entstand. Besonders ist der Schluß ein treuer Spiegel der Gesinnungsart Arbuthnot's, aber Händel'scher Weise durchaus unähnlich. Händel wußte, daß der Genius der Kunst seinen Erwählten nur dann das höchste Gelingen sichert, wenn sie in aller Mühsal ausharren; der humoristische, zutherzige Arbuthnot wußte das nicht, er war nie im Feuer gewesen. Nicht der hochgebildete Kunstfreund, sondern der große Künstler war in diesem Falle der erfahrenere. Händel hatte sich, wie kein anderer, gesonnt in der musikalischen Fülle und Schönheit Italiens, aber zu einer Zeit wo diese

29) „*Harmony in an Uproar*: a Letter to F-d-k H-nd-l, Esq., M-r of the O-a H-e in the Hay-Market, from Hurlothrumbo Johnson, Esq; Composer Extraordinary to all the Theatres in G-t B-t-n, excepting that of the Hay-Market. In which the rights and merits of both O-s are properly considered.“ Arbuthnot, Miscell. Works II, 18—42. Als erschienen angezeigt am 18. März '34; s. unten S. 392, Note 34.

seiner eignen Jugend noch verwandt war; nachdem jenes bedeutende, wenn auch nicht zum Höchsten aufstrebende Kunstleben zu Anfang des Jahrhunderts sich zu dem nüchternen Kirchentage Marcello's und der leeren tändelnden Opern-Bravourmusik der Neapolitaner abgeklärt hatte, wäre ihm der Besuch der Ottobon'schen Akademie eine Plage, Rospoli's Kunsthalle ein Gefängniß gewesen. Dagegen hatte in England die bessere Tonkunst bereits so tiefe Wurzeln gefaßt, daß der knabenhafte Uebermuth eines rohen und leichtfertigen Modes sie wohl zerzausen, ihre Zweige im Sturm zur Erde beugen, aber sie nicht mehr von Grund aus zerstören konnte. Ist doch dieses erbitterte Widerstreben im letzten Grunde nur ein Beweis von der ungeheuren, das innerste Leben der Zeit bewegenden Macht, über welche die Musik hier gebot; und man muß nicht meinen, daß die musikalische Tollheit des damaligen England das Auskommen und Durchdringen Händel'scher Tonwerke ebenso sehr, oder gar noch mehr erschwerte, als es die Gleichgültigkeit des jetzigen England gethan haben würde.

Arbuthnot's Rath, nach Italien zu gehen, war zwar zunächst nur eine Verspottung der Weisheit, die Hurlethrumbo bei dem Mißgeschicke Bononcini's kundgab (s. S. 300), doch traf hier seine eigne Ansicht von dem Maaße des Guten, welches seine Landsleute in Masse zu verstehen und aufzunehmen fähig seien, mit der des Hurlethrumbo wunderlich zusammen. Diese Streitlichkeit war der letzte Liebesdienst, welchen er seinem Freunde Händel erzeigte, denn er starb schon im folgenden Jahre, und damit schloß sich auch für den Musiker der glänzende Kreis künstlerischer und geistreicher Menschen, welche sich in den letzten Jahren namentlich an der Tafel des Herzogs von Queensberry versammelten.[27] Arbuthnot war selber Musiker und

27) »Mrs. Skaites, an ancient maiden lady, was the Duchess [v. Queensberry] companion, and occupied a house in Park-street, which looked over the then Duke of Gloucester's garden. I have often heard these venerable members of their graces household speak of the memorable evening coteries, which met at the duke's, when Pope, Handel, Swift, Gay, Prior, Dr. Arbuthnot, Kent, Jarvas the painter, and other distinguishing professional men, were guests at the table.« Memoirs of Henry Angelo, with Memoirs of his late father and friends. London. 1828. 8. 2 vols. I. 21–22.

verlockte sich in früheren Jahren sogar im Kirchensatze; aber Händel's Erscheinung verleidete ihm das Compeniren, um ihn durch Kunstgenuß hundertfach zu entschädigen. Sein Wohlwollen dehnte er auf alles aus, was mit Händel nah und fern zusammen hing. So erzählen die Familiennachrichten von dem jungen Schmitt: „Es war ein großes Glück für Schmidt, daß er mit Dr. Arbuthnot bekannt wurde, welcher sich gegen ihn wie ein Vater benahm und durch Rath und That zur Erhaltung seines Lebens beitrug. Achtzehn Jahre alt [um 1730], hatte er durch beständiges Studiren seine Gesundheit so sehr geschwächt, daß Dr. Mead ihn für schwindsüchtig erklärte. Arbuthnot war der Meinung, Ruhe und Veränderung der Luft könne ihn vielleicht noch wieder herstellen; und da er ein Haus in Highgate besaß, lud er ihn ein, dort in gesunder Lage den Sommer zuzubringen. Der Doktor sagte ihm, er werde sicherlich ein Opfer seines Fleißes werden, wenn er sich nicht schone; und obwohl er ihm ein Pferd lieh, erlaubte er ihm doch nicht nach London zu reiten, damit er nicht wieder in die Arbeitswuth gerathe. Durch diese gütige Fürsorge erstarkte seine Gesundheit bald soweit, daß er im Stande war, seine musikalische Profession fortzuüben. So machte der Arzt auch hier Pope's Lobspruch wahr, er verstehe seine Wissenschaft aber nicht das Geldmachen (he knows his art, but not his trade). Bei Dr. Arbuthnot sah Schmidt häufig Swift, Pope, Gay und Congreve, eine vortreffliche Gesellschaft zur Bildung eines jungen Mannes. Er bemerkte, daß sie niemals sich darauf spitzten, weise Sentenzen und Witze zuwege zu bringen, sondern die Unterhaltung über allgemein anziehende Gegenstände verbreiteten, wobei Geist und Wissenschaft sich ohne Prunksucht zeigen konnten."[28]).

Seit der Herausgabe des Sendschreibens von Hurlothrumbo verschlimmerten sich Händel's Umstände mit jedem Tage; es scheint, daß die bittere Satire die Junkerpartei zur äußersten Kraftanstrengung reizte. Farinelli kam in's Land, und der Schwindel mit ihm war in vollem Gange, als Arbuthnot nach langer Krankheit am

28) Anecdotes of Handel and Smith, p. 39—40. Congreve starb anfangs 1729, Swift war seit 1728 nicht in England; diese beiden kann Schmitt um 1730 also nicht bei Arbuthnot gesehen haben.

27. Februar 1735 verſchied.[29]) Er ſtarb, ſchreibt Pulteney an Swift, des Lebens ſatt und müde, die Bosheit der Menſchen betrauernd. John Barber, Rathsherr der Londoner Altſtadt und Mitſtreiter Pulteney's, äußert gegen Swift: „Unſer Freund der Doktor, fürchte ich, hat ſich nicht ſo in Acht genommen, wie er hätte ſollen. Man ſagt mir, er war ein großer Epikuräer und verweigerte ſich nichts. Möglich, daß er das Spiel nicht der Lichter werth hielt.“[30]) Aber Barber würde dies ſchwerlich erwähnt haben, wenn er als Kraftsmannianer und Jakobit ſich nicht durch Arbuthnot's letzte Schrift verwundet gefühlt hätte. Uebrigens liegt die Annahme ſehr nahe, daß der Lieblingsarzt der Königin Anna in gaſtronomiſcher Beziehung Händel's Lehrmeiſter war. Ein ſorgloſer leichtlebiger Sinn und eine gewiſſe Geringſchätzung des menſchlichen Geſchlechts war ihm eigen. Schon im Jahre 1714 hatte er das, was er „ſeine Theorie der menſchlichen Tugend“ nannte, ziemlich vollſtändig ausgebildet; ekel ſpricht er dieſe in ſeinem letzten Briefe an Swift alſo aus: „Den Weg der Tugend und Ehre zu verlaſſen, dieſer Welt wegen, das iſt dieſe Welt nicht werth.“[31]) Er ſah nur einzelne Gute in dem großen verkommenen und faſt unverbeſſerlichen Ganzen, und Freundſchaft war ihm der einzige Schutz vor dem ſelbſtſüchtigen Ungeheuer, Menſch genannt. Seinen Freunden blieb er auch unvergeßlich. Erasmus Lewis, ebenfalls ein Freund aus den Tagen der Königin Anna, ſchrieb noch 1737 an Swift: „Ich beklage den Verluſt von Dr. Arbuthnot jede Stunde des Tages; er war das beſte Geſchöpf das jemals athmete, und das liebenswürdigſte.“[32]) Als Schriftſteller kommt er Swift's Weiſe näher als irgend ein anderer. Pope's poetiſche „Epiſtel an Dr. Arbuthnot“, 1734 erſchienen, iſt ein herrlicher Erguß innigſter Geiſtesgemeinſchaft, und ein bleibendes Ehrendenkmal für beide. Als Bewunderer und feiner Kenner der Tonkunſt hatte Arbuthnot unter den Zeitgenoſſen kaum ſeines gleichen; und er war, ſeit ihm

29) „Feb. 27 died at his house in Conkstreet, Burlington Gardens, after a very long illness, *Dr Arbuthnot*, Physician to his [Her] late Majesty.“ The Bee 1735, VIII, 332.

30) Barber an Swift, 22. April '35. In Swift's Briefwechſel.

31) Arbuthnot an Swift, 4. Oct. '34. In Swift's Briefwechſel.

32) Lewis an Swift, 30. Juni '37. In Swift's Briefwechſel.

Händel nahe trat, ein unbarmherziger Spötter aller musikalischen Erzeugnisse seiner Landsleute, aller vierschrötigen Alterthümlichkeit, aller regelrechten Pedanterie, und aller Flachheit und schalen Kunstwütherei des neueren Italien. Das „Händel über alles" hatte er sich in enthusiastischer Uebertreibung zu einem „Händel und nichts weiter" ausgebildet.

Zu der königl. Vermählungsfeier führte Händel am 13. März die Serenata „Parnasso in Festa" auf, worüber schon oben S. 319 berichtet wurde. Fast wichtiger als die Hochzeitsmusik ist uns hier die Hochzeit selber und was an Hofgeschichten daran hängt. Prinzessin Anna, ihren Geschwistern an Geist, Charakter und Kenntnissen überlegen, war der Stolz ihrer Eltern; jedermann hielt sie des größten Thrones würdig, aber als sie heranwuchs, zeigte sich bald, daß in dieser Hinsicht nur wenig für sie zu hoffen war. Im Sommer 1733, als eine Aussöhnung zwischen den verschwägerten englischen und preußischen Höfen stattfand, hoffte man eine Wechselheirath werde zu Stande kommen zwischen Friedrich (dem Großen) und Anna, und zwischen dem Prinzen von Wales und der ältesten preußischen Prinzessin, der späteren Gräfin von Baireuth; doch die Beschränktheit und Charakterlosigkeit der Väter und die Intriguen östreichischer und französischer Diplomaten vereitelten einen Plan, dessen Ausführung auch für Händel's Leben von bedeutenden Folgen gewesen wäre. Darauf war zur Zeit in ganz Europa kein heirathsfähiger protestantischer Fürst, als der Prinz von Oranien, ein kleiner Souverän von abschreckendem Aeußern, dessen Jahreseinnahme nach Abzug der Schulden £ 12,000 betrug. „Es war also hier" — sagt Lord Hervey, der vertraute Kammerherr der Königin, dessen Denkwürdigkeiten eine fast unanständig rücksichtslose Erzählung dieser Vorgänge enthalten — „für die Prinzessin nur die Wahl, ob sie diesem Stück Mißgestalt aus Holland angetraut werden, oder als eine im königl. Kloster zu St. James eingemauerte alte Jungfer sterben wollte." Eine große Schönheit war sie freilich auch nicht; sie war schon damals, gleich ihrer Mutter, ein gut Theil zu stark, auch hatten die Blattern auf ihrem sonst ausdrucksvollen und edlen Gesichte einige Spuren zurück gelassen; aber sie war geistreich, herzensgut, sehr gebildet und in ihrem Benehmen prunklos einfach. Heirathen wollte

ſie allerdings, wie ſie ihrem Vater ſagte, unter allen Umſtänden; denn ſie hegte die hochfliegende Hoffnung, der Streit ihres Bruders mit den Eltern werde ſich bis zu ſeiner Ausſchließung von der Thronfolge ſteigern und dadurch ihr oder ihren Nachkommen den engliſchen Thron ſichern; und einen Tag Königin von England ſein zu können, erklärte ſie (ganz im Geiſte ihrer Mutter und ihrer berühmten Urgroßmutter) der Dahingabe ihres ganzen übrigen Lebens werth. Als der Prinz zum Herbſt '33 nach England herüber gekommen und, von vielen Gaffern umgeben, vom Hofe aber mit kaum gewöhnlicher Höflichkeit empfangen, in Somerſet-Houſe abgeſtiegen war, wurde Lord Hervey mit Complimenten zu ihm geſandt. Bei ſeiner Zurückkunft rief ihn die Königin ſofort in ihre Gemächer —: „Nun, Hervey, auf was für eine Art von Unthier (what sort of hideous animal) muß ich mich denn da gefaßt machen?“ — „O, Majeſtät, es iſt gar ſo ſchlimm nicht, wie ich's mir vorgeſtellt hatte; zwar iſt er kein Adonis, nichts weniger als das, ſein Körper iſt ſo ſchlecht wie möglich, aber ſein Anſehen iſt keineswegs unangenehm und ſeine Kleidung iſt nobel. Ich denke aber, unſre Prinzeß muß doch bei der Geſchichte nicht wenig in Aengſten ſein.“ — „O, da ſind Sie ſehr auf dem Holzwege; ſie ſitzt auf ihrem Zimmer am Clavier und hat Opernvolk (Händel und Strada wahrſcheinlich) bei ſich, und iſt dieſen Nachmittag ſo ruhig wie ich ſie nur jemals zuvor geſehen habe.“ So benahm ſie ſich zu Aller Erſtaunen auch fernerhin. Der Prinz wird krank, die Trauung, zuerſt auf den Krönungstag des Königs, den 11. October, dann auf den Geburtstag der Prinzeſſin, den 22. October, geſetzt, muß auf Monate hinaus geſchoben werden, ihr Bräutigam wird vom Hofe vernachläſſigt: ſie zeigt überall denſelben Gleichmuth, daſſelbe Geſicht, ſie, die ſonſt von allem Neuen in Bewegung geſetzt wurde und der eigentlich nichts gleichgültig ſein konnte.

Endlich am 14. März '34 war die Hochzeit. Der König ließ ſich den Pomp etwas koſten; hätte ihm ſein Kind am Herzen gelegen, ſagt Hervey, ſo würde er ihr dies lieber zur Ausſteuer gegeben haben. Ueber das öffentliche Zubettegeben der Neuvermählten ſetzte die Königin ſodann ihre erbaulichen Betrachtungen fort, und auch die Schweſtern der Prinzeſſin ſprachen mit Schrecken von dem Menſtrum; aber Anna ſelbſt behandelte den Gemahl mit zarteſter Aufmerkſamkeit. Ihr Bru-

der, der Prinz von Wales, benutzte die Heirath zu neuen Feindseligkeiten gegen sie; er war schon darüber ungehalten, daß sie, doch erst zwei Jahre nach ihm geboren, schon vor ihm heirathen dürfe, und sprach darüber gegen jeden der es hören mochte. Hervey erzählt weiter: „Eine andere und ebenso gerechte Ursache seiner Feindschaft war die, daß sie Händel begünstigte, einen deutschen Musiker und Componisten (der ihr Singmeister gewesen war und jetzt als Impressario eine der Opern leitete), gegen welchen verschiedene vom Adel, die ihm bösgesinnt waren, eine andere Person [Senesino] aufgestellt hatten, um ihn zu ruiniren; oder, um mich richtiger und genauer auszudrücken, der Prinz setzte sich beim Beginn der Feindschaft mit seiner Schwester selbst an die Spitze der andern Oper, um seine Schwester zu ärgern, deren Stolz und Leidenschaften ebenso stark waren als die seinigen (nur daß sein Verstand gegen den ihrigen um so viel schwächer war), und die so wenig Widerspruch ertragen konnte, als ihr Vater. Was ich hier erzähle, mag als kindische Kleinigkeit erscheinen; aber wenn auch die Ursache eine solche Kleinigkeit war, die Wirkungen davon waren keine Kleinigkeiten mehr. Der König und die Königin nahmen es mit diesem Gegenstande so ernst, wie ihr Sohn und ihre Tochter, obwohl sie die Klugheit hatten es zu verbergen, oder sich wenigstens bemühten es etwas mehr zu verbergen, als ihre Kinder. Sie waren beide Händelianer und saßen beständig frierend in seiner leeren Haymarket-Oper, während der Prinz mit allen Häuptern des Adels ebenso beständig zu jener nach Lincoln's-Inn-Fields hinzog. Der Handel wurde so ernsthaft, wie jener der Grünen und Blauen unter Justinian zu Constantinopel; ein Anti-Händelianer wurde geradezu als ein Anti-Königlicher (anti-courtier) angesehen; und im Parlament gegen den Hof stimmen war kaum gefährlicher oder eine unverzeihlichere Sünde, als gegen Händel sprechen oder die Lincoln's-Inn-Fields-Oper besuchen. Die Kronprinzessin sagte, sie werde wohl in kurzem erleben, daß das halbe Haus der Lords, mit Staatskleidern und Kronen angethan, in ihrem Opernorchester spiele. Und der König — obwohl er erklärte, er nehme in dieser Angelegenheit keine weitere Partei, als daß er jährlich £ 1000 für Händel's Oper subscribire — fügte oft hinzu, daß er es nicht als eine für vornehme Leute sehr ehrenhafte Beschäftigung anse-

ben könne, ſich an die Spitze einer Partei von Muſikanten (fiddlers) zu ſtellen; noch den Ruin eines armen Menſchen für einen ſo edlen und gutherzigen Zweck, daß den Unternehmern daraus viel Ehre erwachſen werde; ſondern daß er dafür halte, ſie hätten um ſo mehr Urſache ſich deſſen zu ſchämen, je mehr ihnen ihr Vorhaben gelingen ſollte. Die Kronprinzeſſin zankte mit dem Hofmarſchall, weil er auch bei dieſer Gelegenheit wieder ſeine gewöhnliche lare Neutralität beobachtete; und von Lord Delaware, einem der Hauptanführer gegen Händel, ſprach ſie mit ſolcher Heftigkeit, als ob er an der Spitze jener holländiſchen Partei geſtanden hätte, welche damals nicht zugeben wollte, daß ihr Gemahl Statthalter der Niederlande wurde." Der Hofmarſchall nämlich, welchem herkömmlich das Recht zuſtand, den Schauſpiel- und Opernhäuſern Conceſſionen zu ertheilen und zu entziehen, ſollte nach der Meinung der Prinzeſſin von ſeinem Rechte hier Gebrauch machen und nicht die Errichtung einer zweiten italieniſchen Oper dulden, wo bisher die eine Geſellſchaft nur mit Mühe beſtanden hatte. Weil zudem die gehäſſigſten perſönlichen Zwecke jedem als die eigentliche Triebfeder dieſer neuen Unternehmung bekannt waren, ſo konnte ein Verbot niemals gerechtfertigter erſcheinen, als in dieſem Falle. Aber der Herzog von Grafton war nicht der Mann, ſeine adligen Freunde mit dem Maaße bürgerlicher Gerechtigkeit zu meſſen, und wir wollen einer ſolchen Erledigung, ſo einfach gerecht ſie auch geweſen wäre, doch hier in Händel's Falle nicht weiter das Wort reden. Bürgerliche Gerechtigkeit iſt für Alle, das heißt für gewöhnliche Leute oder für alles was den gewöhnlichen Weg einhält; was darüber hinaus geht, muß ſein Recht und ſeine Befriedigung in ſich haben, und muß bereit ſein von dem Treiben der gewöhnlichen Menſchen Unterdrückung zu leiden. Was Andern als ihr Recht gewährt wird, fällt ihm nur zu Zeiten als Gnade zu; er muß ſich mit Verehrung und Ungerechtigkeit begnügen. Der Große muß leiden: dies iſt ſo förderlich für ſeine unſterblichen Hervorbringungen und ſo heilſam für die Beſſerung des großen Ganzen, daß Trägheit, Haß und Neid der beſchränkten Menge, indem ſie einem überragenden Geiſte die gewöhnliche Straßengerechtigkeit verſagen, wider Willen die Vorſehung ſpielen.

Am 22. April reiſte das neue Paar nach Holland ab, und da-

durch wurde es in der wunderlichen Königsfamilie zu St. James etwas ruhiger. „Niemals gab es einen melancholischeren Abschied, als zwischen der Prinzessin und all den Ihrigen, — den Bruder ausgenommen, der überhaupt keinen Abschied von ihr nahm und den Prinzen von Oranien ersuchte, ihr zu sagen, er unterlasse solches nur, weil er fürchte sie würde zu sehr dadurch bewegt werden. Ihr Vater gab ihr tausend Küsse und ein Schauer von Thränen, aber keine einzige Guinee. Ihre Mutter hörte niemals auf zu jammern drei Tage lang; aber nach drei Wochen (die Posttage ausgenommen) schien Ihre Königl. Hoheit so gründlich vergessen zu sein, als wenn sie schon drei Jahre begraben gewesen wäre.“[33])

Händel's Verhältniß zu dem englischen Hofe erscheint nach diesen Mittheilungen in einem ganz neuen Lichte. Hofgunst war damals ein gefährliches Geschenk, wo der Hof selber so außerordentlich unbeliebt war, daß man jede Gelegenheit ergriff ihm solches zu beweisen. Nur wenn man alle diese Umstände zusammen rechnet, erklärt sich ein volles Haus bei einer leeren Oper, und ein leeres bei der reichsten und schönsten Musik die damals in irgend einem Theater zu hören war. Bis zu der Zeit, wo Arbuthnot schrieb, erfreute sich übrigens Händel's Oper eines recht guten Besuches; und hätte die Vermählung nach anfänglicher Bestimmung fünf Monate früher stattgefunden, so würde der Zank der königl. Geschwister von selber aufgehört und damit die Musik Raum gefunden haben sich ruhiger zu entfalten und wenigstens eher zu erfahren, auf wie viele vorurtheilslose Besucher sie überhaupt noch rechnen durfte. Die Bewunderung, welche Carestini erregte, war so allgemein, daß sogar die Pamphletisten dadurch in Bewegung gesetzt wurden[34]); Senesino konnte sich selbst unter den jetzigen günstigen Umständen nicht mehr gegen ihn behaupten.

Händel wollte seinen Zuhörern in dieser Saison noch etwas

33) Hervey, Memoirs I, 233—34. 273—75. 313—15. 327.

34) »This day is published (price one Shilling): An Epistle from the platonic Madam B—ier to the celebrated Signor Car[est]ino. Printed for R. Smith in the Strand. Where may be had: Harmony in an Uproar. [Arbuthnet's Pamphlet] . . . properly considered. Price 1 s.« Daily Journal v. 18. März '34.

Neues bieten; und da er nicht in der Verfaſſung war, eine ganz neue Oper ſchreiben zu können, machte er ſich an die Umarbeitung ſeines Paſtor Fido vom Jahre 1712.

Paſtor Fido. 1734.

Das Werk wurde jetzt am 18. Mai '34 zuerſt gegeben. Die Ankündigungen verheißen Chöre und einen beſonders ſchönen ſceniſchen Aufſchmuck: »intermixed with Chorus's; the Scenery alter a particular manner.« Es fanden noch in dieſem Jahrlaufe vierzehn Aufführungen deſſelben ſtatt. Die neuen Zuſätze halten dem aus dem einfachen Paſtoral von 1712 Entlehnten ungefähr die Waage, und das Ganze iſt eine reiche, anziehende theatraliſche Muſik, obwohl keine ſolche, die uns Gelegenheit gäbe zu Bemerkungen, welche andere Werke Händel's aus dieſer Zeit nicht ebenſo gut oder beſſer darböten; eine früher (I, 379) in Ausſicht geſtellte eingehende Analyſe der Oper würde daher hier, wo uns die Maſſe des nothwendig zu Beſprechenden faſt erdrückt, nur den Raum beſchränken.[35])

Prinzeſſin Anna ſetzte in Holland (Friesland) ihre engliſche Weiſe ziemlich ungeſtört fort. „Sie führte ein einſames Leben mit Muſik und Büchern, und fand für das Verlaſſen Englands keinen andern Troſt, als die Ausſicht bald dahin zurück zu kehren.“[36]) Solches war ihr ſchon nach zehn Wochen geſtattet. Händel kündigte am 29. Juni den Paſtor Fido als „letzte Aufführung“ an, mußte aber für ſeine am 2. Juli angekommene Schülerin das Werk noch drei mal, nämlich am dritten, ſechſten und funfzehnten Juli, wiederholen.

Bei der Prinzeſſin, welche den Sommer über in England blieb, fand er vollſte, herzlichſte Theilnahme; es that ihr weh, den ſonſt heiteren, ſcherzhaften Mann ſo ſchweigſam und gedrückt einhergehen zu ſehen, und ſie war unermüdlich ihm helfende Freunde zu verſchaffen. Freilich zeigten ſich hier ihre Worte ſo unvermögend wie ihre Mittel. Am 21. October reiste ſie nach dem Haag zurück. Lord Hervey geleitet ſie zum Wagen. Mit Thränen im Auge bittet ſie ihn

35) »The favourite Songs in the Opera of Pastor Fido« kündigt Walſh im Craftsman v. 30. Nov. '34 an.

36) Hervey, Memoirs I, 404—5.

um fleißige Briefe über alles, was am elterlichen Hofe Bemerkenswerthes vorfalle, ohne etwas weiter zu nennen; nur dieſes führt Hervey an (man kann es nicht ohne Rührung leſen): „Sie hatte Händel und ſeine Oper ſo ſehr am Herzen, daß ſie ſelbſt in dieſen höchſt traurigen Augenblicken ſo viel von ihm ſprach, wie nur von etwas anderem, und mich erſuchte, ihm doch mit der äußerſten Bereitwilligkeit zu Hülfe zu kommen.“[37]) Daß er ihr das Verſprechen gab, hält er nicht einmal der Mühe werth zu ſagen, da es ſich in ſeinem Sinne ganz ebenſo von ſelbſt verſtand, wie dies, daß er für Händel nie einen Finger rührte. Es iſt derſelbe geiſtreiche, ſchöne, eitle, freigeiſtige, grundſatzloſe Mann und Liebling des Hofes, den Pope als „Sporus“ in der Epiſtel an Arbuthnot gebrandmarkt hat.

Händel durfte ſich auf eine ſolche Schülerin ſchon etwas zu gute thun. Muſikaliſche Bildung war damals unter den Fürſten viel allgemeiner verbreitet als jetzt, und ſehr viele von ihnen hatten im Singen und Spielen einen hohen Grad von Kunſtfertigkeit erlangt. Der Gröningiſche Organiſt Luſtig meint aber, wer nur recht begreife, was Händel in der muſikaliſchen Harmonie voraus gehabt habe, ſelbſt vor Fux und andern berühmten Harmonikern und Lehrern fürſtlicher Perſonen, der werde nicht zweifeln, daß er, mit dem vollen Geſpann ſeiner Kunſt an's Werk gehend, den erhabenen Geiſt der Prinzeſſin zu höheren Dingen bringen konnte, als andere; und Händel ſelber habe ihm 1734 in London geſtanden, nur dieſer Prinzeſſin mit ganzer Luſt ſeine Unterweiſung zugewendet zu haben.[38]) Daß er

---

37) Hervey, Memoirs I, 411.

38) »En wie ter deege begrypt, wat HENDEL hebbe vooruit gehad in de muzikaale Harmonie, zeifs boven *Fux* en andere Roomsch Keizerlyke Kapelmeesters, die zal gansch niet hoeven to twyfelen, of Hy, alle zyne krachten te werk stellende, in een Hoogverheven Geest meer hebbe konne ontvonken, dan oit iemand anders. Hy zelf zeid my, in 't jaar 1731, te London, sedert ik anno 1709 uwe vaderstadt, Hamburg, verliet, Italien doorreisde en eindelyk te Hannover in dienst ging, heeft niets ter wereld my ooit konnen beweegen tot eenig onderwys, behalven gansch alleen HET PUIK DER KROONPRINCESSEN.« *Lustig*, Inleiding tot de Muzickkunde (Gröningen, 1771. 9.) p. 172. Die Zeitangabe »anno 1709« kann er nicht aus Händel's Erzählung, sondern nur aus der von seinem Lehrer Mattheſon herausgegebenen Ueberſetzung Mainwaring's genommen haben.

überhaupt nur sie allein unterrichtete, kann Händel nicht wohl zu Lustig gesagt haben, da u. a. auch Melusina von Schulenburg (seit 1733 mit dem berühmten Grafen Chesterfield vermählt) ausdrücklich seine Schülerin genannt wird (S. 17), wie sie ihm auch stets in anhänglicher Verehrung zugethan blieb. Die jüngeren Prinzessinnen des königl. Hauses hatte er ebenfalls zu unterrichten; einige der in der dritten Sammlung unserer Ausgabe (Lief. II) gedruckten Clavierstücke sind eigens für die Prinzessin Caroline geschrieben. Seine „einzige" Schülerin bleibt Anna aber dennoch, da nur sie allein nebst dem geistigen Verständniß die volle Liebe und Ausdauer besaß, um an seiner Hand eine reine grundmäßige Bildung in dieser Kunst zu erlangen. Hervey sagt auch ganz richtig, Händel sei ihr Singmeister gewesen; und wir wissen von Andern, daß sie sehr gut singen lernte. Hätte Mattheson dies gewußt, so würde er für die Fehler der Händel'schen Werke (die er nicht kannte) vielleicht eine andere Ursache heraus gesucht haben, als seinen Mangel in der Singekunst. Ihre Hauptstärke in der ausübenden Musik hatte die Prinzessin aber, wie Händel selber, im Generalbaß, nämlich in der Begleitung der Gesangwerke auf Grund des einfachen Basses. Die Fertigkeit, welche sie hierin besaß und unter Händel's Leitung in den Hofconcerten oft erprobt hatte, machte bei ihren Musikabenden in Holland die Mitwirkung eines Capellmeisters überflüssig. Der genannte Lustig erzählt: „Anna, Hendels einzige Music-Schülerin, war im Singen und insbesondere im Generalbaß ungemein stark; pflegte bey gefunden, vergnügten Tagen jeden Abend ein öffentliches zweystündiges Concert zu halten."[39]) Das Technische der Fugenkunst war ihr ebenfalls völlig geläufig; sie legte fremden Künstlern Fugen-Themata vor und prüfte ihre Organisten selber. Die Musik war ihr lebenslang eine Quelle der Freude und des Trostes bei dem Fehlschlagen fast aller ihrer Hoffnungen auf Herrschaft und großen weltlichen Besitz. Fux, Porpora, Quanz, Kirnberger und Andere haben ebenfalls berühmte fürstliche Dilettanten gezogen; aber was wir diesen gegenüber hier besonders hervorheben müssen, und worin man sogleich eine Wirkung

39) Kritische Briefe über die Tonkunst (Berlin, 1763. 4.) II, 463.

des eigenthümlich Händel'ſchen Geiſtes erkennt, iſt dieſes, daß er ſeine Schülerin nicht zu einer Thätigkeit anregte, auf welche noch immer alle Muſiklehrer an Fürſtenhöfen hingearbeitet haben, weil ſie ſo ſehr geeignet iſt die Eitelkeit zu befriedigen: nämlich zum Componiren, — obwohl Prinzeſſin Anna im Techniſchen dieſer Kunſt wahrſcheinlich allen fürſtlichen Componiſten und Componiſtinnen ihrer Zeit überlegen war. So entſchieden alſo wußte er auch als Muſiklehrer im Königshauſe die Würde des ſchaffenden Künſtlers zu wahren und ſein Gebiet vor den Uebergriffen der Eitelkeit und einer bloß erlernten Bildung ſicher zu ſtellen.

Zweiter Jahrlauf. 1734—35.

Der Ablauf der vorigen Saiſon löste auch Händel's Verbindung mit Heidegger, und er verließ ein Theater, von welchem aus er vierzehn Jahre lang die muſikaliſchen Angelegenheiten im Großen geleitet hatte. Heidegger vermiethete Haymarket ſofort an die Gegenoper, während Händel mit John Rich (S. 202) in Verbindung trat, um in deſſen Theater ſeine Opern abwechſelnd mit den Schauſpielen aufzuführen. Aus einem Briefe an den Baron Wyndham Knatchbull erſieht man, daß ſpäteſtens Ende Auguſt ſein Plan für den folgenden Winter feſtſtand. Soeben von einem Ausfluge in's Land nach London zurück gekehrt, ſchreibt er, finde er ſich durch ſeine Einladung geehrt, die er leider nicht annehmen könne, weil die in Gemeinſchaft mit Rich aufzuführenden Opern ſchon jetzt ſeine volle Thätigkeit beanſpruchten. Der kleine Brief lautet wörtlich:

»Sir

At my arrival in Town from the Country, I found my self honored of your kind invitation.

I am ſorry that by the ſituation of my affairs I ſee my ſelf deprived of receiving that pleaſure being engaged with Mr. Rich to carry on the Operas in Covent Garden.

I hope at your return to Town, Sir, I ſhall make up this loss.

Meanwhile I beg you to be perſuaded of the ſincere reſpect with which

I am
Sir
your
moſt obedient and moſt humble
Servant
George Frideric Handel.

To Sir Wyndham Knatchbull, Bart.,
of Mersham le Hatch near
Ashford, Kent. «[40])

Coventgarden war erſt ſeit kurzem eröffnet; es wurde von Rich im Jahre 1731 zu bauen angefangen. „Wie wir hören — ſchreibt eine Zeitung — wird das neue Theater, welches in Coventgarden errichtet werden ſoll, nach dem Muſter des Opernhauſes in Haymarket angelegt werden und dem angenommenen Grundriſſe zufolge daſſelbe an Pracht und Großartigkeit der Structur noch übertreffen.“[41]) Es lag dem Adel ferner, aber den mittleren Ständen näher, als Haymarket; auch die Preiſe (10½, 5, 3 und 2 Shilling) waren ſchon etwas bürgerlicher. Rich's Zweck war, ein Univerſaltheater zu gründen, in welchem alle Arten theatraliſcher Spiele zur Darſtellung gelangen konnten. Die erſten Jahre waren ſeinem Unternehmen ſehr ungünſtig; unter andern Umſtänden hätte die Verbindung zwiſchen ihm und Händel bedeutende Folgen haben können.

Die Opernvorſtellungen nahmen ſchon am 5. October '34 ihren Anfang, aber nicht in Coventgarden, ſondern in Lincoln's-Inn-Fields.[42]) Dies wird hauptſächlich deßhalb geſchehen ſein, weil Prinzeſſin Anna noch einige Opern hören wollte, und die Zurichtungen in Coventgarden nicht ſo früh beſchafft werden konnten. Aufgeführt wurden Ariadne und Paſtor Fido. Der letzte eröffnete ſodann am 9. November auch die Vorſtellungen in Coventgarden. Zur Einwei-

40) Im Beſitz des Muſikers Gd. Salamon in London.
41) Daily Advertiser v. 2. März '30 (= 31).
42) Burney, History IV, 377. Die betreffende Zeitung lag mir nicht vor.

hung des Hauſes wurde als Prolog ein Tanzſpiel hinzu gefügt, genannt

Terpſichore. 1734.

Eine Zeitung vom 8. November ſchreibt: „Herr Händel eröffnet morgen in Coventgarden mit der Oper Paſtor Fido, welcher eine neue dramatiſch-muſikaliſche Vorſtellung voraufgehen wird; die [öffentliche] Probe war heute um Zwölf.“[43]) Die Anzeigen geben dieſem Vorſpiele den Namen Terpſichore, im Textbuche iſt es einfach als Prologo bezeichnet. Es iſt ein, wenn auch unbedeutendes, doch ſelbſtändiges Werk, Apoll einführend, welcher herbei kommt, um die hier errichtete neue Akademie (nuovo museo) in Augenſchein zu nehmen, ſeine Zeit aber nur damit hinbringt, daß er Terpſichore zum Tanze auffordert und von ihr zu verſchiedenen Melodien verſchiedene Liebesleidenſchaften ausdrücken läßt. Dieſe Art des Prologs wählte man, weil Rich für dergleichen in Madlle Sallé eine ſehr beliebte Tänzerin hatte. Es waren ihre bekannten caractères de l'amour, welche ſie hier zu Händel's Muſik vorführte. Ein Chor beſchließt dieſes aus verſchiedenen Tänzen und Geſängen beſtehende Spiel. Auch im Paſtor Fido und überhaupt in allen Opern für Coventgarden iſt die Tanzkunſt zur Mitwirkung herbei gezogen.

Die neue, am 18. Dec. '34 zuerſt gegebene Oper Oreſtes war vielleicht ebenfalls mit Rückſicht auf die anzubringenden Tänze gewählt. Sie iſt von Händel, aber weſentlich nur aus ſeinen vorigen Werken gezogen mit Hinzufügung einiger neuen Sätze, inſofern alſo kein originales Werk. Um möglichſten Zuſammenhang herzuſtellen, unterzog er ſich der Mühe, die ganze Partitur[44]) ſelbſt zu ſchreiben, und die Zeitungen erzählen uns, daß die Oper bei Anweſenheit des Hofes mit bedeutendem Beifalle gegeben wurde.[45]) Sie erlebte indeß als ein bloßer Lückenbüßer nur wenige Aufführungen. Doch ein

43) The Bee VII, 152.

44) in Schmidt's, jetzt in Schölcher's Sammlung. Schölcher, Life of Handel p. 175.

45) The Bee VIII, 121.

Hauptwerk für dieſe Saiſon war ſeit längerer Zeit fertig und die Probe dazu in vollem Gange.

Ariodante. 1734.

Die Zeit, in welcher Ariodante entſtand, iſt ſehr vollſtändig und genau angegeben. Vor der Ouvertüre ſteht: »Auguſt. 12. 1734 | angefangen.« Der erſte Akt iſt unterzeichnet: »Agoſt 28: 1734.« Der zweite: »Fine dell Atto 2^do li 9 di Settembre 1734.« Und der letzte: »Fine dell Opera Octobr 24. 1734.« Händel hat alſo diesmal, im Vergleich mit ſeiner ſonſtigen Art, ziemlich langſam gearbeitet und mehr als zehn Wochen zur Anfertigung der ganzen Oper bedurft. Die Compoſition iſt ihm auch vorzüglich gerathen.

Die erſte der zwölf diesjährigen Aufführungen fand am 8. Januar '35 ſtatt. Den Text ſchrieb Dr. Antonio Salvi für Pratolino und Florenz 1709 unter dem Titel Ginevra. Im Jahre 1716 gelangte er mit Pollaroli's Muſik als Ariodante in Venedig zur Aufführung, im Jahre 1733 ebendaſelbſt, aber auf einem andern Theater zu neuer Muſik und mit Beibehaltung des urſprünglichen Titels. Dieſe letztere Aufführung wird Händel zunächſt zur Compoſition des Textes angeregt haben. Die romantiſche Geſchichte von der ſchottiſchen Königin Ginevra hat der Poet aus Arioſti's Orlando furioſo genommen.

Die Muſik hebt ſich ſtellenweis höher, als in Ariadne, und iſt von einer im italieniſchen Sinne einheitlicheren Handlung getragen. Reizend iſt die perlende Melodie zu Anfang »Vezzi, lusinghe«, von Strada geſungen, und der bald folgende Geſang für Miß Cäcilia Young »Apri le luci«, einfach und ſangbar wie eine Ballade, in welchen aber doch, wie in alle volksliedartigen Sätze Händel's, die ſeine Arienkunſt hineingearbeitet iſt. Die Cavatine »Quì d'amor« für Careſtini (Ariodante) iſt ein wahrer Leckerbiſſen, wie auch das anſcheinend ſo einfache Duett welches ihr folgt »Prendi da questo mano.« Sätze ſolcher Art, in ihrem Baue näher unterſucht, überraſchen uns ſtets durch die feinſten contrapunktiſchen Bildungen. Eine ſolche erſcheint in der Mitte des Duettes da, wo Ariodante ſein Thema in der Quinte von Adur beginnt und in Fismoll ſchließt, worauf Ginevra (Strada) die Antwort in der Quinte von Ddur anhebt und

zu Hmoll aufsteigt. Dergleichen, sich lediglich nach dem musikalischen Gedanken richtend und nicht unter allgemeine Regeln zu befassen, gehört zu den schwierigsten musikalischen Erzeugnissen und liefert ein Beispiel jener Mustergültigkeit, die nach inneren Gesetzen gebildet ist, aber nicht nachgeahmt werden kann. Das zweite Duett am Schlusse des ersten Aktes ist ein Tanzlied, welches der Chor aufgreift und weiter ausfingt und austanzt; Händel'sche Lebendigkeit und Heiterkeit waltet überall.

Noch viele der übrigen Gesänge zeichnen sich aus durch Kraft und Pracht der Melodien, durch reichen Tonwechsel, durch eine bewundernswerth feine und mannigfaltige Begleitung. Alles dieses vereint der kleinste derselben, das Largo in Dmoll »Io ti bacio« von zwölf Takten im dritten Akte, ein Stück erster Klasse, ein vollendetes Muster eines wirklich bescheidenen, tiefen Gesanges. Die Anlage ist überraschend originell. Der Baß schlägt die ersten vier Töne vor, schweigt dann aber, um dem Gesange Platz zu machen, welcher dieselben Töne, von Violinen im Einklange pianissimo begleitet, in anderer Lage wiederholt; im vierten Takte treten plötzlich alle vier Begleitstimmen hinzu. Der erste Theil zählt sieben, der zweite fünf Takte; im Bau ist es also eine vollständige Arie. Kein Componist in der Welt hat je in einem Sologesange von zwölf Takten soviel gesagt.

Von einer ausführlicheren Zergliederung aller Hauptschönheiten dieser Oper müssen wir wieder absehen; es würde uns zu sehr in die Breite führen. Und kurze Lobsprüche ohne Begründung sind wenig am Orte, so lange die Werke fast keinem der Leser vorliegen, allen aber die unterschätzende Meinung über Händel's Opern noch geläufig ist.

Händel erhob sich unmittelbar darauf zu einer noch bedeutenderen Schöpfung im Gebiete der italienischen Oper.

Alcina. 1735.

Unterzeichnet: »Fine dell' Opera | G F Handel | April 8 | 1735.« Die erste Aufführung war schon am 16. April, und das Werk wurde ununterbrochen achtzehn mal gegeben bis zum 2. Juli, wo die Saison schloß.

Der Text ist ebenfalls aus Orlando furioso genommen, einem

Grundbuche der Opernromantik. Händel's Text wurde von Antonio Marchi in Venedig gedichtet und dort mit Albinoni's Musik im Jahre 1725 zuerst aufgeführt. Während viele einer Opernvorstellung gedankenlos beiwohnten und sich um den dramatischen Inhalt nicht kümmerten oder ihn gemeinhin für sinnlos und albern erklärten — namentlich Engländer denen das Italienische und folglich auch die übertrieben heftige Körperbewegung italienischer Sänger unverständlich war —, gab es andere, welche sich die Geschichte in allen Einzelheiten sinnbildlich zurecht legten und eine schöne Moral als Kern des Ganzen heraus schälten. Einer von diesen, nachdem er einen jungen Mann bei der Vorstellung der Alcina sehr scharf über den Mangel aller italienischen Opern an Sinn und Moral hatte urtheilen hören, nahm sich die Mühe, besonders von Alcina das Gegentheil zu beweisen. „Das Gedicht von Alcina — sagt er in einem längeren Aufsatze 'zur Vertheidigung der Opern' — ist von dem unnachahmlichen Herrn Händel sehr schön in Musik gesetzt, und aus Orlando furioso, Buch 6 und 7, genommen. Es zeigt uns die Heftigkeit jugendlicher Leidenschaften, die uns zu unvernünftigen Dingen treiben; es zeigt, daß weder Freundesrath noch Anderer Beispiel den starrköpfigen heißen Jüngling von der Jagd nach eingebildeten flüchtigen Vergnügungen abhalten kann, was eine zu späte Reue verursacht. Der Charakter von Alcina's Schönheit und Unbeständigkeit beweist die kurze Dauer der irdischen Freuden. Rogero, der Held der Oper, angegriffen von Ungeheuern, welche die beständig auf uns einstürmenden Laster versinnbildlichen, zeigt uns durch seinen anfänglichen Widerstand die ersten Kämpfe eines tugendhaften Geistes. Und Alcina's Verwandlung in eine Mißgestalt durch den Zauberring, welchen die Hexe Melissa an Rogero gegeben hat, versinnbildlicht die Gewissensbisse erwachter Vernunft, die den lasterhaften Vergnügungen ihre gleißenden Hüllen abstreift, sie in ihrer ursprünglichen Häßlichkeit darstellt und Abscheu davor einflößt."[46])

Derartige Auslegungen sind an sich unschuldig; auch muß man zugeben, daß die damaligen italienischen Opern in ihrer Gesammthaltung nichts Unmoralisches haben, namentlich die, welche Händel

46) «Defence of Operas». Universal Spectator v. 5. Juli '35.

ſich auswählte. Bedenklich iſt das Lob der Opern-Moralität nur, inſofern demſelben eine ganz falſche Anſicht vom Weſen und Zweck des Drama zu Grunde liegt, die endlich gar dahin führte, daß den dramatiſchen Muſikſpielen eine mittlere und vermittelnde, die Vorzüge von Tragödie und Komödie vereinende Stellung angewieſen wurde. Sagt doch der angeführte Operwertheidiger, durchaus in Uebereinſtimmung mit der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen, geradezu: „Die Harmonie erhält unſere Aufmerkſamkeit bei der Sache, die Sprache iſt verſtändlich und bildet die rechte Mitte zwiſchen dem Schwulſt der Tragödie und dem niedrigen Witze der Comödie; dabei haben die Opern der italieniſchen Dichter köſtlichere Sinnbilder, als die Theaterſtücke unſerer neueren Autoren.“ Die Oper iſt zwar als ein Mittleres zwiſchen Tragödie und Komödie hervor getreten, aber nicht als ein Höheres; ihr Streben wandte ſich im Dramatiſchen durchaus ſeitwärts und ging in ihren höchſten Vorwürfen über alles Dramatiſche hinaus; es iſt ihr nie gelungen und kann ihr nie gelingen, auch nur die Vorzüge von Tragödie und Komödie ſich anzueignen, geſchweige denn dieſe Dichtungsarten zu erſetzen und zu verdrängen. Auf die dramatiſchen Erzeugniſſe der Jahre 1720—40 paßt der obige Vergleich allerdings vollſtändig.

Die Muſik zu Alcina brachte die wenigen wahren Freunde, welche Händel noch beſaß, in eine freudige Aufregung, und feuerte ſie um ſo mehr an ihren Eifer für ſeine unterliegende Sache zu bethätigen, als er ſelber von aller Reclame abſah und ſtill und trotzig nur mit den Waffen ſeiner Kunſt kämpfen wollte. Am Tage der erſten Aufführung bemerkt eine Zeitung: „Ihre MM. beabſichtigen heute Abend die Oper in Covent-Garden zu beſuchen, und man hört die neue Oper von Hn. Händel übertreffe alle ſeine derartigen Compoſitionen.“[47]) Spätere kurze Bemerkungen im Laufe der Aufführungen von Alcina bezeugen den „großen Beifall“, welcher ihr von allen zu Theil wurde, die zugegen waren und Ohren hatten zu hören.

Alcina bietet eine ſchöne Mannigfaltigkeit dar an Vorgängen und echt muſikaliſchen Perſönlichkeiten. Händel hat dieſe Vorzüge ſeines Textes herrlich auszubeuten verſtanden, und die Geſänge wir-

47) London Daily Post v. 16. April '35. Bei Burney, History IV, 394.

len daher hier, wie ſo oft bei ihm, nicht nur durch ihren Kunſtgehalt, ſondern auch noch durch ihre Gruppirung. In dieſer Hinſicht kann man nichts Vollkommneres hören, als die vier letzten Stücke des zweiten Aktes — »Ah! mio cor«, »È un folle«, »Verdi prati«, »Ah! Ruggiero crudel« mit der anſchließenden Arie »Ombre pallide« —, von denen jedes für ſich ein Meiſterwerk iſt, und die in ihrer Stellung zu einander die vollkommenſten Gegenſätze bilden. Das Trio in Bdur vor dem Schlußchore wurde mit Recht ſehr bewundert, gelangte auch ſofort zum Druck [48]); den Anforderungen der fugirten Schreibweiſe genugthuend, erhebt es ſich dennoch zu der leichten Freiheit und melodiöſen Schönheit einer einfachen Arie. Ein Hauptſtück der Oper iſt auch die Arie »Di cor mio«, ebenfalls in Bdur, mit welcher Signora Strada als Alcina in der zweiten Scene des erſten Aktes auftritt. Händel hat ſeiner Lieblingsſängerin beſonders diesmal die Melodien in verſchwenderiſcher Fülle zuertheilt, und Melodien von ſolcher Pracht und Breite, wie ſeine Freunde ſie noch nie gehört zu haben glaubten. Dürfen wir den Lobſprüchen einſichtiger Bewunderer Glauben ſchenken, ſo entfaltete ſie hier in Geſang und Darſtellung eine größere Trefflichkeit, denn je zuvor, und ließ ſich durch den Schwung der neuen großen Melodien höher und höher heben, dadurch erſt recht als die große, für Händel ſo einzig geſchaffene Sängerin ſich bewährend.

Manche Sätze in Ariodante und Alcina, beſonders die für Careſtini beſtimmten, ſind wieder ganz in der neu-italieniſchen Manier geſchrieben. Sie liefern die kunſtvollen Gegenſtücke zu den Lappalien, welche Farinelli eben damals in dem andern Hauſe abträllerte; aber Händel componirte ſie nicht zunächſt zu dieſem Zwecke, ſondern in

48) »Just published, price 2 s. 6 d., The favourite Songs in the last new Opera called *Alcina*, in Score. By Mr *Handel*. J. Walsh.« Craftsman v. 30. Aug. '35. Dabei wurde eine andere Sammlung angezeigt: Zwölf Duette, aus Händel's Opern geſammelt, nebſt dem »celebrated Trio in Alcina«. — Ariodante ſcheint der ungünſtigen Umſtände wegen erſt etwas ſpäter gedruckt zu ſein; die erſte Anzeige davon fand ich im Craftsmann v. 13. Sept. '35: »The fav. Songs in Alcina and Ariodante, price 2 s. 6 d. each.« Nach und nach ſetzte Walſh auch aus den „beliebten Geſängen" dieſer Opern ſogenannte Partituren zuſammen.

Gemäßheit ſeines Grundſatzes, in einer Oper die volle Mannigfaltigkeit des Sologeſanges zur Erſcheinung zu bringen.

In der ganzen Oper Alcina iſt kein einziges Duett; nach damaligen Begriffen gewiß eine ſehr gewagte Neuerung, und wieder ein Beweis, daß Händel ſich dem Sängerſchlendrian eben dann am wenigſten fügte, wenn dieſer am ärgſten war. Dagegen finden ſich im erſten und dritten Akte vier Chöre, die alle in ihrer Art köſtlich ſind. In dem Schlußchore erſcheint bei der Cadenz in Ddur ein kurzer Gang in halben Tönen, wo die Freude gleich einem electriſchen Strome durch alle Glieder fliegt.

Zwiſchen Ariodante und Alcina, in der Faſtenzeit, brachte Händel in vierzehn Concerten ſeine Oratorien zur Aufführung, und wählte hierzu die Mittwochen und Freitage, um mit der Gegenoper an den gewöhnlichen Operntagen, Dienſtag und Sonnabend, nicht zuſammen zu ſtoßen. So erneuerte er zunächſt Eſther „mit verſchiedenen neuen Zuſätzen, beides vocal und inſtrumental, wie auch mit zwei neuen Orgelconcerten", am 5. März; Debora „mit einem neuen Orgelconcerte und dem erſten Concerte, welches bei Eſther geſpielt wurde", am 26. März; und zuletzt Athalia, welche noch niemals in London aufgeführt war, ebenfalls wieder „mit einem neuen Orgelconcerte, nebſt dem erſten aus Eſther und dem letzten aus Debora", am 1. April. Die Rolle des jungen Königs Joas ſang jetzt ein Knabe, Namens Savage, und zwar, wie vielleicht durch Verwandte deſſelben in der Zeitung erzählt wurde, „mit allgemeinem Beifall."[49] Eſther erlebte ſechs, Debora drei, Athalia fünf Aufführungen. Mittwochs und Freitags während der Faſtenzeit durften keine Vorſtellungen im Theater ſtattfinden; Händel ſah aber ſeine Oratorien als Ausnahme an, und man ließ ihn auch ungehindert gewähren.

Das eigentlich Neue und Bedeutende der diesjährigen Oratorien war weder die neue Bearbeitung der Eſther, noch das erſte Erſcheinen der Athalia, ſondern die Einführung der öffentlichen Orgelconcerte. Händel war der erſte, welcher bei einer ſolchen Gelegenheit, alſo vollkommen frei und öffentlich, Orgelconcerte vortrug; es iſt daher von Bedeutung, noch genau beſtimmen zu können,

49) Daily Journal v. 3. April '35.

daß die beiden erſten Concerte dieſer Art zwiſchen den Abtheilungen der Eſther am 5. März 1735 geſpielt wurden. Hawkins ſetzt ſie ſchon in das Jahr 1732, und Burney behauptet, die früheſten Anzeigen derſelben ſeien vom Jahre 1736.

In der That war eben jetzt die Zeit, wo Händel eine derartige Steigerung ſeiner Tonmittel denken mußte. Alle ſeine Neuerungen waren Erzeugniſſe des bedrängenden Augenblickes, mit denen er der Noth des Tages wehrte: daher ſchlugen ſie auch mit voller Stärke in die Zeit ein und erlangten geſchichtliche Bedeutung. Sein Haus wie ſonſt zu füllen, war unter den damaligen Umſtänden freilich unmöglich; aber wer noch nicht ganz verflacht oder durch Parteiungen verhärtet war, ließ ſich doch jetzt von ſeinem Orgelſpiele anziehen, und alle Zuhörer bezeugen einſtimmig die unerklärliche und beiſpielloſe Gewalt, welche dieſes Spiel über ſie ausübte. Es war nur ein Ausdruck der Stimmung Aller, die Händel auf der Orgel und Strada als Alcinä gehört hatten, wenn ein Philharmoniker ſang:

O ſanft, ihr Lüfte, ſanft bewegt
Die goldnen Flügel in den Zweigen!
Sei alles ſtille, was ſich regt,
Und Zephyrs Flüſtern ſelbſt laß ſchweigen!

Ihr Lebensquellen, hemmt den Lauf
Gewohnter Thätigkeit, in vielen,
Vieltauſend Strömen fließend — horcht auf!
Hört Händel, den Vollkommnen, ſpielen!

Von ſolchen Saiten ſanft berührt,
Verſammelt die Freude ihre Schaaren,
Durch alle Sinne herbei geführt,
Gedanken, Wünſche von vielen Jahren:

Und hier ſie ſteh'n, und hier ſie ruh'n,
Vom Zauber der Muſik befangen;
Und aller Sinn für Kunſt iſt nun
Allein in Tonkunſt aufgegangen.

Wer wollte in Entzücken nicht
Sein Ohr zu dieſen Klängen neigen;
Wer wollt' nicht, wenn ein Engel ſpricht,
Durch Stilleſein Bewundrung zeigen?

O ſeht, wenn er, der mächt'ge Mann,
Der Orgel Kräfte läßt ertönen:
Die Grell'nden ſelbſt bewegt's, und dann
Mahnt tiefe Regung zum Verſöhnen.

Wollt' Orpheus einſt der Verſe Klang
Süßtönend auf der Harf' begleiten:
Der Fels erkannte Gottes Sang,
Natur ſtand auf vor ſeinen Saiten.

Und Händel, mit gleicher Kraft begabt,
Alcina[50]), deiner Macht verbündet,
Zeigt daß ihr Beid' die Herrſchaft habt
Im Reich der Töne feſt gegründet:

Durch ſie ſein herrlich Lied verklärt;
Durch ihn in größ'rem Zug entfaltet,
In Melodien, nie gehört,
Womit ſie hier ſo zauberiſch waltet!

Laßt ab denn, Stümper in der Kunſt
Des großen Händel, ſpart die Flügel!
Ihn zu erreichen, hilft nicht Gunſt
Der Lords; denn hier lenkt Er die Zügel.

Wenn Händel unſer Ohr berührt,
Er thut es, wie die Schöpferhand
Ihr hehres Werk im Großen führt,
Voll Ordnung, Plan und voll Verſtand.

Wenn Ihr euch an die Großthat wagt,
Zuſammenhang geht ganz verloren. —
Nach ſolcher Schönheit, wem behagt
Das wüſte Chaos dieſer Thoren?

Dieſes Gedicht — und das iſt ein bezeichnender Umſtand — wurde in einer Zeitung veröffentlicht, von welcher, als dem humoriſtiſch-ſatiriſchen Punch oder Kladderadatſch damaliger Tage, die Sprache wahrer Begeiſterung eigentlich ausgeſchloſſen war, nämlich in dem ſchon genannten Grubſtreet-Journal.[51]) Das Journal ging von

50) Signora Strada als Zauberin Alcina.

51) Grubstreet Journal No. 280 v. 8. Mai '35. In der Beilage V habe ich das Gedicht engliſch mitgetheilt. — Grubſtreet-Journal entlehnte ſeinen Namen von einer engen ſchmutzigen Straße zwiſchen dem Theater (Drury-Lane) und

Pope's Jüngern aus, es war gleichsam die Dunciade in Form einer Wochenzeitung, ein unbarmherziger Verfolger der Henley-Oratoren, der Hurlothrumbo-Poeten, der Cibber-Laureaten, der geldsüchtigen Sänger und italienischen Vagabonden, und alles dessen was am Londoner Horizonte Bemerkenswerthes auftauchte und nur irgendwie eine lächerliche Seite zeigte. Aber Händel's wird nie in Unehren darin gedacht; ein neuer Beweis, daß sein Charakter und seine Kunst von halbwegs verständigen Zeitgenossen garnicht verkannt werden konnten. Dagegen brachte Grubstreet-Journal kurze Zeit darauf ein Gedicht an Farinelli des Inhaltes: Amphion habe Städte erbaut, er

---

dem Wohnorte der Verlagsbuchhändler (Fleetstreet), welche seit langer Zeit der sprichwörtliche Sitz aller verkommenen Literaten, aller Hungerpoeten, aller gelehrten Buchhändlersclaven, Pasquillanten, Pamphletisten und Artikelschreiber war. Das Grundwort grub (gröbb) hat eine gar weitgreifende Bedeutung. Zunächst bezeichnet es die aufgehäuften Speisevorräthe aller Art, und hiervon bekam die Straße ihren Namen; auch siedelten sich die Literaten hier an, um für den erworbenen Pfennig die Nahrung gleich zur Hand zu haben. Ferner bedeutet es das Ungeziefer, welches in der Wärme und im Schmutze solcher Vorräthe entsteht; grub heißt Made, Regenwurm, Mehlwurm, auch Zwerg oder Würmlein schlechthin. Dies sodann auf die Bewohner der Dachkammern übertragen, wurde grub mit Literaturwurm und den Erzeugnissen desselben gleichbedeutend. Wer Gelegenheit gehabt hat sich eine solche Straße Londons anzusehen, dem wird der Begriff von Grub und Grubstreet gewiß lebenslang in vollster Lebendigkeit verstehen. Schon in Swift's Zeiten war „Grubstreet" der stehende Ausdruck für die gesammte Broschürenliteratur. Er schreibt an Frau Dingley: „Grubstreet ist sehr fruchtbar gewesen. Ich habe letzte Woche fünf bis sechs Grubstreetpapiere [politische Broschuren] geschrieben. Heute wird ein neuer Grub heraus kommen, ein Brief vom Prätendenten an einen Lord der Whiggpartei. Grubstreet hat nur noch zehn Tage zu leben, denn ein Parlamentsbeschluß, welcher auf jeden halben Bogen einen halben Penee Taxe legt, wird es ruiniren. . . Wissen Sie schon, daß Grubstreet todt ist?" (Briefe v. 17. Juli u. 7. Aug. 1712.) Aber es war ein Scheintod; das Gewürm belebte sich besonders seit 1730 in einer Weise, daß der Kraftsmann, die ganze Wichtigkeit desselben erkennend, sich beeilte, seinerseits mit den „vereinigten Staaten von Grubstreet" einen Friedensvertrag abzuschließen. (S. Craftsman v. 29. Mai 1731.) Eine satirische Zeitung konnte wohl keinen besseren Titel wählen, als „Grubstreet-Journal". Die poetische Kunst ist natürlich am meisten darin berücksichtigt, die musikalische nur ganz ausnahmsweise. Die englische Geschichte und Dichtung dieser Jahre sind ohne Grubstreet-Journal und Kraftsmann nicht quellenmäßig zu beschreiben, man hat aber die Blätter noch niemals zu einem solchen Zwecke benutzt.

zerſtöre ſie und ziehe ſie aus.[52]) Dieſes Ausziehen wurde von dem genannten Italiener allerdings ſehr ſyſtematiſch betrieben.

Die Geſchichte der Gegenoper war jetzt eigentlich nur noch die Geſchichte Farinelli's. Guzzoni verſchwindet vollſtändig, nicht einmal ihre Ankunft und ihr erſtes Auftreten wird der Bemerkung werth gehalten. Ebenſo iſt es mit Montagnana. Auch Senesino's Name wird kaum noch genannt; das war die nothwendige Folge ſeines Beſtrebens, die Oper aus der Hand des Componiſten in die des erſten Sängers hinüber zu ziehen. Er verdingte ſich jetzt, wo Farinelli der Liebling des Adels war, auch an untergeordnete Concertgeſellſchaften, und ſein Dünkel, welcher in der Oper ſtets fürſtlichen Rang beanſpruchte, ließ es zu, Gewinnes halber vor einem gemiſchten Publikum zu ſingen.[53]) Noch ſchlimmer erging es den Tonſetzern; dieſe ſind ſo vollſtändig in den Hintergrund gedrängt, daß man die Autoren der meiſten neuen Werke der Gegenoper nur auf Umwegen entdecken kann.

Farinelli, damals gegen dreißig Jahre alt, war ein Schüler von Porpora. Wie Hawkins erzählt (ſ. S. 332), hatte Händel im Jahre 1733 die Wahl zwiſchen ihm und Carestini, und wählte letzteren. Man wunderte ſich ſpäter hierüber, und doch kann für einen wahren Freund Händel'ſcher Kunſt kaum etwas einleuchtender und erfreulicher ſein, als dieſer „Mißgriff." Zwiſchen Carestini und Farinelli lief die Linie hin, durch welche Händel ſich und ſeine Kunſt von dem italieniſchen Sängerthume abſchied. Die Geſangkunſt in italieniſcher Vollendung war ihm ſehr theuer, ja unſchätzbar, denn mit ihrer Hülfe allein hatte ſich der Sologeſang in wahrer Pracht und Selbſtändigkeit auszubilden vermocht. Die Gefahr lag aber nahe, daß die große Bedeutung, zu welcher dadurch das Kunſtwerk ſich ſteigerte, nun auch auf das ausführende Geſangorgan übertragen wurde, und der Dün-

52) Grubstreet Journal v. 5. Juni '35.

53) »So engrossing are Italians, and so prejudiced the English against their own Country, that our Singers are excluded from our very Concerts; Bernelli singing at the Castle, and Senesino at the Swan, to both their shames [illegible] who, not content with monstrous salaries at the Operas, stoop so low as to be hired to sing at Clubs! thereby eating some English Singers bread.« The Prompter, No. 13 vom December '34.

kel jedes Sängers that sein möglichstes, um eine solche Gefahr für die Kunst herbei zu führen. Händel kämpfte gegen dieses Gebahren wie kein anderer, und schlug es siegreich zurück so lange er es mit Sängern zu thun hatte, die den Keim einer künstlerischen Eigenthümlichkeit in sich trugen und dadurch dem Tonsetzer für die Bildung bestimmter Kunstcharaktere ergiebig und so zu sagen auf ideale Weise unterthan wurden. Ein solcher Kern fehlte bei Farinelli gänzlich. Er war im Besitz einer Stimme, deren Klangfarbe und Stärke die Hörer gefangen nahm und deren Umfang, fast über das ganze Gebiet der menschlichen Stimme sich erstreckend, Erstaunen und Bewunderung erregte. Alle Sängerkünste seiner Vorgänger hatte er sich angeeignet; die Steigerung derselben bis zu einem Grade, welcher jedem unerreichbar blieb, der nicht seine Begabung besaß, war sein eigentlicher Vorzug und die Ursache aller seiner Triumphe. Die Kunst oder das Kunstwerk ging völlig leer dabei aus. Von Darstellung und Ausdruck im künstlerischen Sinne war nicht die Rede; Farinelli drückte nichts aus, stellte nichts dar, als sich selbst; die Gesänge waren immer nur seinetwegen da, und ihr Inhalt war unveränderlich derselbe, bestehend in der sinnlichen Fülle eines schönen Klanges und in einer höchst künstlichen Handhabung der Stimme. Für seine Stellung zu der Sache war schon sein äußeres Auftreten bezeichnend, denn er trug seine dramatischen Gesänge in der regungslosen Haltung einer Statue vor, alle Bewegung seinem Kehlmechanismus allein überlassend. Farinelli hat auf keinen Tonsetzer wohlthätig oder auch nur bedeutsam anregend gewirkt, wohl aber sehr verheerend auf die Kunst im Ganzen. Eine Kunst des Tonsatzes gab es von seinem Standpunkte aus eigentlich garnicht mehr; er beschränkte sein gesammtes Material jetzt schon auf ein Dutzend Arien, und es war kein zufällig, daß er sich dieselben, und aus ihnen die Opernrollen, nicht selbst componirte, sondern dieses seinem Bruder (Carlo Broschi) oder den Herren Porpora und Hasse überließ. Der Unterschied zwischen ihm und einem wahren Sänger ist der der schönen Sinnlichkeit als Selbstzweck oder aber als Mittel zu einem höheren Zwecke; es ist der Unterschied, den der große Hause niemals merkt oder zugiebt, sobald dieser sich durch das mit überwältigender Kraft und Geschicklichkeit auftretende Schlechte hat fortreißen lassen. Wenn Grubstreet-Journal dem Farinelli das Verdienst

nachrühmt, zur Zerrüttung des bürgerlichen Wohlstandes beigetragen zu haben; wenn Hogarth in einem seiner lehrreichen Bilder über den Lebensgang eines Taugenichts' (Rake's progress) ein Verzeichniß derjenigen Geschenke anbringt, welche der göttliche Farinelli anzunehmen geruhte; wenn eins der krankhaftesten und albernsten Adelsweiber im Theater „Ein Gott Ein Farinelli!" ausruft; wenn sämmtliche Zeitungen sämmtliche Vorwürfe gegen Castratenwesen und italienische Musik jetzt mit verstärkter Heftigkeit erneuern: so läßt sich daraus allerdings auf den geistigen Gehalt dieses Sängers ein ziemlich sicherer Schluß machen. Aber in den Gemeinplatz, Farinelli sei ohne Frage der erste Sänger seiner Zeit, stimmten auch diese Spötter willig mit ein, sie waren also von einer wirklichen Beurtheilung des Tagesgötzen noch weit entfernt; eine solche war zur Zeit nur bei Händel und bei einigen seiner Freunde zu finden.

Wie fern Farinelli der Kunst Händel's stand und wie beschränkt seine Verbildung war, sollte schon sein erstes Auftreten bei Hofe auf eine höchst merkwürdige Weise offenbaren. Er kam Ende September in London an[54]), als Prinzessin Anna noch in England war. Bei Hofe vorgestellt und zum Singen aufgefordert, legte die Prinzessin ihm einige Lieblingsarien von ihrem Meister vor. Burney berichtet: „Farinelli erzählte mir auch davon, wie er zum ersten Male am Hofe Georg's des Zweiten gesungen habe, wobei ihm die königliche Prinzessin, nachmalige [damalige] Prinzessin von Oranien, mit dem Flügel begleitete, welche verlangte daß er zwei von Händel's Arien vom Blatte wegsingen sollte, die in einem Schlüssel und in einer Schreibart gesetzt waren, welcher er garnicht gewohnt war." [55]) Es gehört der ganze Stumpfsinn eines Castraten dazu, um arglos erzählen zu können, daß Schlüssel (nämlich der Altschlüssel) und Schreibart ihn hinderten, Händel's Arien vom Blatte zu singen.

Dieser Sänger war nun, wie man sich ausdrückte, „die regierende Tollheit der Saison", und seine Benefizvorstellung, welche ihm mehr

54) »Signior Farinelli, a famous Singer, is arrived here from Italy, in order to perform in the Operas the ensuing Winter.« The Post 25. Sept. 1734. VII, 195.

55) Burney, Tagebuch einer musikal. Reise, B. I S. 161 der [illegible] Ausg.

als £ 2500 eintrug, wird als die Glanzleistung des Winters bezeichnet. Einer aus dem meinungslosen Haufen schreibt darüber und über die Lage der beiden Opern: „Die früheren Streitigkeiten bei der Oper sind recht gut beseitigt. Sie hatten einen hohen Grad erreicht; Parteien bildeten sich, und Proteste [gegen Händel], welche selbst manche vom schönen Geschlechte zu unterschreiben gebracht hatten, waren schon fertig, als durch eine Vereinbarung mit Senesino alle erregten Leidenschaften besänftigt wurden, wie so oft vorher durch die Melodie seiner Stimme. Farinelli übertrifft alles, was wir bislang gehört haben. Auch sind wir nicht zurückhaltend mit unserer Anerkennung, denn außer den zahlreichen Geschenken, welche er von dem Adel, von den fremden Gesandten und sonstigen Personen[56] empfängt und die sich auf einige Tausend Pfunde belaufen, hatte er eine Versammlung zu seinem Benefiz, größer als man sie jemals in einem englischen Theater gesehen hat; und es war eine Aufmerksamkeit, welche deutlich zeigte wie jedermann ergötzt war. Bei dem blühenden Zustande dieser Oper ist es denn kein Wunder, daß die andern Theater verfallen. Händel, dessen ausgezeichnete Compositionen so oft unser Ohr vergnügt und unser Herz bewegt haben, hat diesen Winter seine Oper mitunter vor einem fast leeren Parterre abgespielt. Vor kurzem hat er sein schönes Oratorium Esther erneuert und bei dieser Gelegenheit zwei Orgelconcerte eingelegt, die unvergleichlich sind. Aber so stark ist die Abneigung, welche man gegen ihn gefaßt hat, daß selbst diese Werke noch lange nicht im Stande gewesen sind ihm ein volles Haus zu verschaffen, obwohl an jenen Abenden keine andern öffentlichen Vergnügungen stattfanden. Sein Verlust in dieser und der vorigen Saison beläuft sich auf eine große Summe. Die komische und die tragische Muse haben kaum ein besseres Schicksal gehabt.“[57] Um so besser für Händel, wenn er den Sturm in Gemeinschaft der Eingebornen auszuhalten hatte. Die englische Bühne war damals, wo Fielding in Tom Thumb dem Großen die Tragödien travestirte

56) z. B. von jener Person, welche ihm eine £ 50-Note in einer goldenen Dose zu £ 30 übersandte, und dafür ihren Mann betrog und ihre Kinder darben ließ. S. Prompter vom März '35.

57) »A Letter to a Friend in the Country«, in The Old Whig No. 7 v. 20. März '35.

und den „Pasquin oder Leben und Tod des gesunden Menschenverstandes“ darstellte, Händel's gewiß sehr wenig würdig; aber das einzige Mittel sie zu bessern war doch, wenn die Schauspieler in dem Bestreben, dem herrschenden Geschmacke fröhnend einander an Unsinn zu überbieten, zuletzt gründlich verarmten.

Was der unkundige Briefsteller den „blühenden Zustand“ der Adelsoper nannte, bestand für die Unternehmer in einem Verluste von £ 10,000. Für diesen Preis hatten sie die Genugthuung, Händel in den beiden letzten Jahren etwa um £ 9000 ärmer gemacht zu haben. Als der Streit begann, betrugen seine Ersparnisse aus früheren Jahren £ 10,000: eine Summe welche unter so ungünstigen Verhältnissen zur Erhaltung eines Londoner Theaters nur kurze Zeit zureichte. Daß Händel außerdem noch eine jährliche Pension von £ 600 bezog, ist schon im ersten Bande (S. 426) auf Grund allgemeiner Annahme mitgetheilt; aber ich bin außer Stande aus den Besoldungslisten mehr davon nachweisen zu können, als die £ 200 für den Unterricht der Prinzessinnen (S. 175): Vorsicht gebietet also, sein Jahrgeld auf diese Summe zu beschränken, bis der eigentliche Sachverhalt aus den noch nicht untersuchten Akten des Schatzmeisteramtes festgestellt ist. Mit der Uebersiedelung nach Coventgarden verschlimmerte sich Händel's äußere Lage bedeutend; denn man sah Haymarket als das rechtmäßige königliche Operntheater an, und die Gegenoper erhielt jetzt mit dem Besitze desselben anscheinend auch ein Anrecht auf die £ 1000, welche der Hof seit 1720 jährlich für seine Loge gezahlt hatte. Das Ende aller Parteinahme für Händel's große und gerechte Sache war nun, daß Haymarket ohne Umstände nach wie vor £ 1000 bezog, eine gleiche Zahlung an Händel aber erst nach persönlicher Darreichung der Oper Ariodante verwilligt wurde. „Wie man uns erzählt, machte Hr. Händel Ihren Majestäten seine Aufwartung mit seiner neuen Oper Ariodante, wobei Sr. Maj. der Composition großen Beifall schenkte und zu den Opernaufführungen in Coventgarden für diese Saison £ 1000 subscribirte.“[58]) Nach Malcolm hätte Händel nur £ 500 erhalten.[59]) Wie dem auch sei,

58) London Daily Post v. 4. Nov. 31. (Burney IV, 382.)

59) „The King gave his annual 1000 l. to the Managers of the Opera-

war er selbst bei dem früheren Zuschusse jetzt schon um £ 1000 übervortheilt, und der Hof, dessen Familienzwist doch zunächst die Feindschaft des rohen Theiles vom Adel gegen Händel zum Ausbruche gebracht hatte, war denn auch gleich bei dem ersten Auftreten Farinelli's (29. Oct. 1734) in aller Form Rechtens in Haymarket gegenwärtig.

Mattheson, der mitunter englische Zeitungen sah, aber von den Londoner Verhältnissen keine rechte Vorstellung hatte, las aus solchen Angaben eine große Begünstigung und eine wirksame Unterstützung Händel's heraus. Ein Clavierwerk (die Fingersprache, zwölf Fugen, erster Theil), welches er im Mai 1735 auf eigne Kosten in groß Folio erscheinen ließ, widmete er Händel und wiederholte brieflich die Bitte um baldige Einsendung seiner Lebensbeschreibung für die schon seit lange vorbereitete Ehrenpforte; „ich beklage aber sehr, daß solches noch gar nicht geschehen; sondern vielmehr, auf mein Anhalten, da ich ihm weltbekannter maaßen die Fingersprache dedicirte, am 5. August 1735. folgende Antwort eingelaufen ist:

„à Londres, ce 29. de Juillet. 1735.

Monsieur,

Il y a quelque tems, que j'ai reçu une de vos obligeantes Lettres; mais à present je viens de recevoir votre derniere, avec votre ouvrage.

Je vous en remercie, Monsieur, & je vous assure que j'ai toute l'estime pour votre merite: je souhaiterois seulement, que

London den 29. Julius 1735.

Mein Herr,

Vor einiger Zeit habe ich einen von ihren verbindlichen Briefen erhalten; aber itzo empfange ich dero letztern, mit dem Fugen-Wercke selbst.

Ich danke Ihnen, Mein Herr, und versichre sie, daß ich für dero Verdienste alle Hochachtung hege: ich wünschte nur, daß mein Zu-

---

house [Haymarket], and added 500l as a subscription to Mr. Handel, who had Operas at Covent-garden Theatre, in consequence of a dispute with the latter, which caused an expenditure of 12,000 l. at the Haymarket and 9000 l. to Handel." Malcolm, Anecdotes of the manners and customs of London p. 351. Alle Angaben Malcolm's sind aus den damaligen Zeitungen gegeben; er hat seine Quelle hier aber nicht näher angegeben.

mes circonſtances m'etoient plus favorables, pour vous donner des marques de mon inclination à vous ſervir. L'ouvrage eſt digne de l'attention des Connoiſſeurs, & quant à moi, je vous rends juſtice. — —

Au reſte, pour rammaſſer quelque Epoque, il m'eſt impoſſible, puisqu'une continuelle application au ſervice de cette Cour & Nobleſſe me detourne de tout autre affaire. Je ſuis avec une conſideration tres-parfaite &c.

ſtand etwas günſtiger wäre, um Ihnen zu bezeugen, wie ich in der That geneigt bin, ihnen zu dienen. Dero Werck verdient die Aufmerckſamkeit der Kenner, und ſo viel an mir iſt, laß ich ihnen Recht wiederfahren. — —

Was übrigens die Sammlung meiner Lebens-Vorfälle betrifft, ſo iſt mir unmöglich dieſelbe zu bewerckſtelligen, wegen der beſtändigen dieſem Hofe und dem Adel zum Dienſt gewidmeten Arbeit, die mich von aller andern abhält. Ich bin indeſſen mit ſehr vollkommener Beträchtlichkeit ꝛc.“ [60])

„Ich glaube — ſetzt Mattheſon hinzu —, er habe gedacht, daß ich etwa ein Geſchenk von ihm erwartete. Aber, weit gefehlet! Man kann mich nicht beſſer regaliren, als wenn man dem Publico Gefälligkeiten erweiſet. Inzwiſchen hätte ein Mann, dem ich ſo viel gütliches bey ſeinem erſten, ziemlich ſchwachen, Ausfluge erwieſen, dem ich auch ſogar, nebſt ſchuldigen Ehrenbezeugungen in meinen Schrifften, nicht nur das beſchützte Orcheſter, ſondern noch jüngſthin ein beträchtliches Kupfferwerck öffentlich zugeeignet, und ihm, nicht ohne Koſten, als einem hohen Kunſt-Fürſten, übergeſandt habe, wenigſtens wo nicht mir, doch der ihn verehrenden muſikaliſchen Welt, eine oder andre ordentliche Probe, oder nur Nachricht von ſeinen rühmlichen Profeßions-Geſchäfften mittheilen mögen.“ Etwas von ſeinen gedruckten Opern und Inſtrumentalwerken, die „alle zu verſchreiben“ den armen Mattheſon „der hohe Preiß abgehalten“ hat, hätte er ihm auch ſicherlich als Gegengeſchenk verehrt, wenn er nicht befürchten müßen, daß er dadurch eine nutzloſe Correſpondenz und das komiſche Verlangen nach ſeiner Selbſtlebensbeſchreibung nur noch mehr beleben würde. Mattheſon ſagt dann weiter: „Einmahl ging die Rede,

60) Mattheſon, Ehrenpforte S. 97—98.

daß es, wegen der Italiäner Tücke und Verfolgung, sehr mit ihm auf die Neige gerathen wäre. Das war kurz vor der Zeit, da er mir seine ungünstigen Umstände im Briefe anführte. Und man schrieb uns von glaubwürdiger Hand, daß, wenn sich der Königliche Beutel selbst seiner nicht angenommen hätte, welches bey Uberreichung der Partitur einer neuen Oper [Ariodante] geschehen, es vielleicht schlecht würde ausgesehen haben."[61]) Er meint hiermit nichts mehr und nichts weniger, als die £ 1000 für Coventgarden, denn zur Verhütung alles Mißverständnisses verweiset er auf seine kleine Generalbaßschule, wo geschrieben steht: „Der König wirft jährlich tausend Pfund aus; dieses Jahr aber haben Seine Majestät zwey tausend, zum Unterhalt der Sing-Spiele, hergegeben."[62]) Mattheson hat mit seinen Angaben, die Händel betreffen, immer ein besonderes Unglück.

Ein weiterer Verlust erwuchs Händel aus dem Abgange Carestini's, welcher sich durch Farinelli plötzlich in den Schatten gestellt sah und nach beendigter Saison England verließ. Händel war jetzt nicht in der Lage, ihm entsprechende Anerbietungen machen zu können. Nach einer Anekdote, die Burney sich erzählen ließ, wäre auch unter ihnen nicht alles friedlich abgelaufen; Carestini hätte ganz nach der Art eines italienischen Castraten auf das gepocht, was für ihn passe oder nicht passe, und wäre darob von Händel angeschnauzt worden. „Verdi prati, eine Arie in Alcina, die bei jeder Vorstellung der Oper wiederholt werden mußte, wurde anfangs von Carestini wieder an Händel zurück geschickt, als ungeeignet für ihn zu singen; worauf dieser sich hochzornig nach seiner Wohnung begab und in einer Weise, in der noch wenige Tonsetzer außer Händel einen ersten Sänger anzureden gewagt haben, ausrief: 'Sie Esel, muß ich nicht besser wissen, als Sie, was am besten für Sie zu singen ist? Wenn Sie nicht alle Gesänge singen wollen, die ich Ihnen gebe, so zahle ich keinen Heller'."[63]) Verdi prati ist derjenige Gesang der ganzen Oper, zu

61) Chrysander S. 99.

62) Mattheson, kleine Generalbaßschule (Hamb. 1735) S. 5.

63) »You lee! don't I know better as your selef, vast is post for you to sing? If you will not sing all de song vast I give you, I will not pay you one stiver.« Burney, Sketch in Comm. p. 24.

welchem man jetzt unbedingt zuerst greifen würde, ein wundervolles Lied im Styl von Lascia ch'io pianga und an Gehalt und dramatischer Bedeutsamkeit nur diesem vergleichbar, für dessen Vertheidigung dem Autor schon ein grober Ausfall zu gute zu halten wäre. Aber verdient Burney's Erzählung hier auch vollen Glauben? Er läßt Händel in gebrochenem Englisch sprechen, Carestini verstand höchst wahrscheinlich diese Sprache noch garnicht, und gewiß ist, daß beide nie anders als italienisch oder französisch verhandelten. Damit fällt wenigstens die englische Derbheit weg; und der Nachweis, daß Burney dem Händel also unter Umständen leichtsinnig ein ihierhaftes, ausländisch betontes Englisch andichtete, ist geeignet uns die Fassung seiner Anekdoten überhaupt etwas näher zu erklären.

Die Gegenoper suchte an Händel allseitig ihr Mäthchen zu kühlen und holte deshalb Porpora's Oratorium wieder hervor. „Wie man hört, werden im Opernhause in Haymarket große Vorbereitungen gemacht für die Erneuerung des Oratoriums von David und Bathsheba, und ist noch ein Part für den berühmten Signor Farinelli hinzu componirt, um am Freitag, 28. dieses, aufgeführt zu werden."[64]) Doch hiermit fielen sie elend zu Boden und ließen ab von weiteren oratorischen Versuchen.

Dritter Jahrlauf. 1735—36.

Händel war entschlossen auf dem betretenen Weg weiter zu gehen, aber über die nächsten Schritte befand er sich lang im Ungewissen. „Wer nicht mit dem persönlichen Charakter Händel's bekannt ist, wird sich wundern über seine anscheinende Tollkühnheit, so lange in einer Opposition zu verharren, welche doch nur auf seine Verarmung abzielte; aber er war ein Mann von einem entschlossenen und unerschrockenen Geiste, in keiner Weise ein Sclave geizigr und habsüchtiger Leidenschaften, und er würde nöthigenfalls noch weiter gegangen sein, als er that, anstatt sich vor denen zu beugen die er als tief unter ihm stehend ansah."[65])

---

64) The Boe v. 20. Febr. '35. VIII, 495.
65) Hawkins, History V, 324—25.

Um dieſe Zeit gewann er in Charles Jennens einen neuen Freund, der geeignet war ihm den Verluſt Arbuthnot's zu erſetzen, und den die gleiche Hoffnung auf eine beſſere Zeit und die Ahnung einer noch höheren Vollendung ſeiner Tonkunſt erfüllte. Es iſt möglich, daß ſie ſchon ſeit Jahren bekannt waren, aber das früheſte Zeichen ihrer Verbindung iſt ein Brief aus dieſem Sommer, in welchem Händel den Empfang eines oratoriſchen Gedichtes (wahrſcheinlich Saul) anzeigt. Er war eben im Begriff das Bad Tunbridge zu beſuchen; über ſeine weiteren Unternehmungen ſagt er: „Für die folgende Saiſon iſt noch kein feſter Plan gemacht, aber es iſt möglich, daß auf die eine oder andre Art etwas zu Stande kommt, was ich mir erlaube Ihnen ſodann anzuzeigen; für die edelmüthige Theilnahme, welche Sie dieſer Sache ſchenken, bin ich Ihnen äußerſt verbunden. Die Partitur von Alcina wird für Sie abgeſchrieben [von Schmidt] und Ihnen auf dem angegebenen Wege zugeſandt werden.“ Der Brief lautet vollſtändig:

„London, July 29. 1735.

Sir

I received your very agreeable Letter with the encloſed Oratorio. I am juſt going to Tunbridge; yet what I could read of it in haſte, gave me a great deal of ſatisfaction. I ſhall have more leiſure time there to read it with all the attention it deſerves.

There is no certainty of any Scheme for next Season, but it is probable that ſomething or other may be done, of which I ſhall take the liberty to give you notice, being extremely obliged to you for the generous concern you ſhow upon this account.

The Opera of Alcina is a writing out, and ſhall be ſent according to your direction. It is always a great pleaſure to me if I have an opportunity to ſhow the ſincere reſpect with which I have the honour to be,

Sir,

your .....

George Frideric Handel.“ [66])

66) Mitgetheilt von Hawkins in der Vorrede ſeiner Ausgabe des Meſſias. Das Original iſt im Beſitz des Grafen Howe, eines Nachkommen von Jennens.

Es muß zuerſt die Rede davon geweſen ſein, daß er ſeine ſehr angegriffene Geſundheit durch das Bad zu Aachen und eine Sommerreiſe in Deutſchland ſtärken wolle, denn die Zeitungen erzählen ſchon im Mai: „Hr. Händel geht davon, um den Sommer in Deutſchland zuzubringen, wird aber gegen Winter wieder kommen und die nächſte Saiſon in Covent-Garden muſikaliſche Concerte haben, aber keine Opern.“[67]) Die Zeitungsſchreiber wußten alſo im Mai ſchon mehr, als er ſelber im Juli. Aus dem Briefe an Jennens geht unzweideutig hervor, daß er bis Ende Juli in London blieb und dann nicht ein deutſches, ſondern ein engliſches Bad beſuchte.[68]) Die Zeitungen wiederholen im October: „Wir hören, daß Hr. Händel dieſen Winter in Covent-Garden Oratorien aufführen und muſikaliſche Concerte geben wird.“[69])

Das Ende des Jahres 1735 und der Anfang des folgenden bis zur Faſtenzeit verging, ohne daß er ſich öffentlich regte. Am 19. Februar 1736 kam er ſodann mit der Ode Timotheus und Cäcilia (Alexanderfeſt) hervor, worüber im folgenden Kapitel zu berichten iſt, und ließ Acis und Galatea und Eſther mit Orgelconcerten folgen.

Dieſes allein konnte ihm indeß nicht genügen, denn damit vermochte er weder bedeutende Sänger zu unterhalten, noch ſich das ganze Gebiet ſeines früheren Reiches nach und nach wieder zu verſchaffen. Daß er daſſelbe wirklich nie in alter Weiſe wieder gewinnen, dafür aber ein viel größeres erlangen ſollte, konnte er damals noch nicht deutlich ſehen; aber welches auch immer das Endziel ſein mochte, für alle Fälle gab es nur dieſen einen Weg. Von äußeren Mitteln entblößt, konnte er jetzt in ſeinem Gange durch das öffentliche Leben ſo wenig eine feſte Richtung einhalten, wie der Schiffer im ſturmbewegten Meere: er mußte ſich von den Wellen lenken

---

67) General Evening Post v. 17./20. Mai; Old Whig v. 22. Mai '35.

68) Hawkins giebt an einer Stelle (History V, 326) eine ganz richtige Erzählung, nur ohne genaue Zeitbeſtimmung; aber an zwei andern (p. 353 u. 356) läßt er Händel ſchon jetzt, anſtatt 1737, in Aachen ſeine Geſundheit herſtellen. Bei Hogg (An account of the musical celebrations on St. Cecilia's Day, London, 1857 p. 66) findet man dieſelbe irrthümliche Angabe.

69) General Evening Post v. 14./16. Oct.; Old Whig v. 23. Oct. '35.

laſſen und diejenige Küſte zu erreichen ſuchen, welche zuerſt vor ſeinen Blicken auftauchte, ſelbſt auf die Gefahr hin an ihr zu ſtranden.

So ermuthigte ihn denn, ſonderbar genug, die Verlobung und bevorſtehende Vermählung ſeines bisherigen Gegners, des Prinzen von Wales, mit der Prinzeſſin Auguſte von Sachſen-Gotha zu einer neuen Opernunternehmung. Die Anregung ſcheint vom Hofe ausgegangen zu ſein, vielleicht gar von der gothaiſchen Prinzeſſin ſelber, der er aus früherer Zeit bekannt oder durch ſeine Schülerin empfohlen ſein mochte; die Zeitungen würden ſonſt wohl nicht geſagt haben: „Wir hören, daß Hr. Händel einige der erſten Sänger Italiens engagirt hat, und daß dieſelben zu der nächſten Woche hier erwartet werden, um acht Opern [d. i. acht Vorſtellungen] zu geben für die Unterhaltung J. K. Hoheit der zukünftigen Prinzeſſin von Wales.“[70]) Einige Tage darauf heißt es: „Wir hören, daß Signor Genti, welchen man für den beſten Sänger Italiens hält, von Hn. Händel veranlaßt iſt herüber zu kommen und in einigen Tagen hier eintreffen wird.“[71]) Nach ſeinem erſten Auftreten wagte man, erfüllt von Farinelli's Leiſtungen, jedoch nur zu ſagen „Signor Giacchino Genti Ghizziello erhielt einen ungewöhnlichen Beifall; und in Betracht ſeiner Stimme wie auch der Art ſeines Vortrages muß man ihn wahrlich für einen der erſten Sänger halten, welche jetzt hier anweſend ſind.“[72]) Dies iſt auch keineswegs übertrieben. Er war Sopraniſt und ſchon inſofern etwas Neues für Händel. Ein anderer, ebenfalls verſchriebener Sänger ließ vergebens auf ſich warten; Händel war daher genöthigt (wie in der Ankündigung vom 28. April geſagt iſt), Alcina bei Seite zu legen und an ihrer Statt Ariodante aufzuführen.

Bevor die Opernvorſtellungen ihren Anfang nahmen, ſchrieb er zu der am 27. April '36 mit großem Pomp begangenen Hochzeit ein Trauungsanthem (Wedding Anthem), eine feſtlich glänzende, nur etwas zu leichte Compoſition, die von allen ſeinen Kirchenſätzen am wenigſten kirchliches Gepräge hat. Hochzeitsbegeiſterung lag ihm wohl ziemlich fern, beſonders damals. Uebrigens ſind auch die Hoch-

70) Old Whig v. 9./15. April '36.
71) London Daily Post v. 13. April '36.
72) London Daily Post v. 6. Mai '36.

zeitschöre der altkirchlichen Meister in der Regel schwach und tändelnd. Die Aufführung ging den Zeitungen zufolge in derselben Weise vor sich, wie früher bei der Prinzessin Anna (S. 321).

Die kurze Opernsaison dauerte vom 5. Mai bis zum 9. Juni, und brachte zehn Vorstellungen zu wege (nicht acht, wie die Zeitung sagte). Nach zweimaliger Vorführung des Ariodante erschien am 12. Mai „zu Ehren der kön. Vermählung" Händel's neue Oper

[illegible] 1736.

»Fine dell Atto 1 | April 9. 1736.« — »Fine dell Atto 2do | April 14. 1736.« — »Fine dell' Opera. G. F. H. April 22. 1736.« Diese Daten geben kaum drei Wochen für die Ausarbeitung eines Werkes, welches wieder eine Fülle schöner, wenn auch nicht hervorstechend origineller Gesänge enthält.

Eine Hauptsache der Hochzeitsoper Atalanta war natürlich die passende Anbringung einer Huldigung des neuen Paares, was auch sehr gelungen zu sein scheint. Hymen's Tempel und Liebesgötter wurden vorgeführt, über einem Triumphwagen las man die Namen Friedrich und Auguste, und „die Oper schloß mit einem großen Chore, während dessen sich zum Ergötzen und zur Verwunderung des Publikums verschiedene herrliche Beleuchtungskünste entfalteten."[73])

Händel ließ sich durch seine Freunde bereden, bei dem Druck dieser Oper die Subscription in Anspruch zu nehmen. Unmittelbar nach der ersten Aufführung theilte Walsh die Bedingungen mit, welche auch bei allen noch folgenden Opern fast mit denselben Worten wiederholt wurden: „An alle Liebhaber der Musik. Heute sind Subscriptionsbogen ausgelegt für den Druck der Oper Atalanta in Partitur. Erstens, das Ganze wird auf dem besten holländischen Papier gedruckt werden. Zweitens, der Preis ist für Subscribenten eine halbe Guinee und muß bei der Zeichnung entrichtet werden; das ist um ein Drittel weniger, als irgend eine der bisher in Partitur gedruckten Opern kostet. Drittens, das Werk wird vom Autor sorgfältig corrigirt, und nach der Veröffentlichung wird kein Exemplar

73) London Daily Post v. 13. Mai; Old Whig v. 20. Mai '36.

unter 16 sh. zu haben sein. Diejenigen Liebhaber der Musik, welche willens sind diese Unternehmung zu unterstützen, werden ersucht ihre Namen recht bald einzusenden; an dem Werke wird so eifrig gearbeitet, daß es den Subscribenten schon Mitte Juni eingehändigt werden kann. Subscriptionen werden angenommen bei J. Walsh und in den meisten Musikläden in London.“[74]) Atalanta konnte sogar noch vor der versprochenen Zeit, nämlich schon am 9. Juni ausgegeben werden.[75]) Es waren 195 Exemplare gezeichnet. Auf diesen Subscriptionsbogen hat man den engeren Kreis seiner Freunde und Verehrer beisammen, und aus der Abwesenheit königlicher und fürstlicher Namen kann man sehen, daß Händel auch jetzt noch nicht gelernt hatte, seine Werke als Bettelbriefe zu benutzen.

Seine Verhältnisse scheinen sich durch die diesjährige Unternehmung nicht verschlimmert, sondern Einnahme und Ausgabe einander ungefähr die Waage gehalten zu haben. Vorausgesetzt daß seine Getreuen (Signora Strada, Maria Negri, Herr Beard und Herr Waltz) in dieser bösen Zeit mit einer mäßigen Zahlung zufrieden waren, kann sein Aufwand nicht sehr bedeutend gewesen sein. An Rich, den Director des Theaters in Coventgarden, hatte er, wie aus dem Rechnungsbuche desselben hervorgeht[76]), für die neunzehn Abende

---

74) London Daily Post v. 14. Mai '35.

75) „Atalanta an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by M^r Handel. London, J. Walsh. . . No 549.“ 83 Seiten in Fol.

76) „Mr. Handel's Music.

Dr. Charge				Nights paid for			Cr.		
1735—6				1735—6					
Thursday									
Feby. 19	Alexander's Feast	52	5	8	Received	For Rent & Actors	99	0	0
Wed. 25	Alexander's Feast	52	5	8	Feb. 27	Servants pr. list	14	11	4
Mar. 3d	Alexander's Feast	52	5	8	Mar. 3	Received in full	52	5	8
Friday 12	Alexander's Feast	19	5	8	„ 12	Received in full	19	5	8
Wed. 17	Alexander's Feast	19	5	8	„ 17	Received in full	19	5	8
Wed. 24	Acis & Galatea	19	5	8	„ 24	Received in full	19	5	8
Wed. 31	Acis & Galatea	19	5	8	„ 31	Received in full	19	5	8
Wed. Apl. 7	Esther . . .	19	5	8	Apl. 7	Received in full	19	5	8
Wed. 14	Esther . . .	19	5	8	„ 14	Received in full	19	5	8
Wed. May 5th	Ariodante .	52	5	8	May 5	Received in full	52	5	8

dieſer Saiſon alles in allem £ 1553. 11 sh. 4 d. zu entrichten: nämlich jeden Abend für das Haus £ 12, für Beleuchtung £ 7. 5 sh. 8 d., und ſodann an den Tagen, an welchen engliſche Schauſpiele gegeben werden konnten (Dienſtags und Sonnabends), außerdem noch £ 33, d. h. den vollen Betrag deſſen, was der Director ſeinen Schauſpielern zu zahlen verpflichtet war, gleichviel ob er ſie beſchäftigte oder nicht.[77]) Durch dieſe Abzahlung der Schauſpieler vertheuerte ſich Händel's Oper außerordentlich. Die Bedingungen, unter denen er in Coventgarden ſpielen konnte, waren alſo ſo ungünſtig für ihn, daß er von vorn herein die Unmöglichkeit eingeſehen haben muß, jemals dabei etwas gewinnen zu können, und zur Fortſetzung der Aufführungen keinen andern Grund gehabt haben kann, als der Stadt den überwiegenden künſtleriſchen Werth ſeiner Oper zu beweiſen und in allen Fällen für ſeine Kunſtwerke ein ausführendes Perſonal zur Hand zu haben.

Die Vermählung des Prinzen von Wales zu feiern, war eigentlich die Pflicht der Gegenoper. Rolli und Porpora hatten auch eine dem Händel'ſchen „Parnaſſo in Feſta" ähnliche Serenata vorbereitet, genannt »Feſta d'Imeneo«, die aber gegen Händel's Oper armſelig genug ausfiel und trotz Farinelli nur wenige Aufführungen erlebte.

Fri.	7	Ariodante	52	5	8	May	7	Received in full	52	5	8
Wed.	12	Atalanta	52	5	8	..	12	Received in full	52	5	8
Sat.	15	Atalanta	52	5	8	..	15	Received in full	52	5	8
Wed.	19	Atalanta	52	5	8	..	19	Received in full	52	5	8
Sat.	22	Atalanta	52	5	8	..	22	Received in full	52	5	8
Wed.	26	Atalanta	52	5	8	..	26	Received in full	52	5	8
Sat.	29	Atalanta	52	5	8	..	29	Received in full	52	5	8
Wed.	June 2	Atalanta	52	5	8	June	2	Received in full	52	5	8
Wed.	June 9	Atalanta	23	13	8	..	19	Recd.	23	13	8. «

Mitgetheilt von Hawkins (Mus. celebrations on St. Cecilia's Day, p. 68) als »entry in the Account of the Treasurer of Lincoln's Inn Fields and Covent Garden Theatres.«

77) Die täglichen Ausgaben in Drury-Lane, dem erſten engliſchen Theater, waren ſchon im Jahre 1733 etwas höher, hauptſächlich wegen der ungerechten Begünſtigung des Gibber'ſchen Anhangs. »By these and other salaries, with the incident charges, (besides cloaths and scenes) the Patentees are at the daily charge of 40 l. odd money, each acting day.« Grubstreet Journal v. 14. Juni '33.

Ueberhaupt war der Farinelli-Rausch schon ziemlich verschwunden. Händel's Vertheidigung der Kunst und der gesunden musikalischen Vernunft im Alexanderfest hatte doch einigen Eindruck gemacht; nun kam Fielding mit scherzhaften Gründen unmittelbar hinterdrein und ließ im „Pasquin, dramat. Satire auf die Zeiten", die Königinnen des gesunden und des ungesunden Menschenverstandes ihre Sache ausfechten. „Als ich letzten Herbst [1735] die Stadt verließ", schreibt Frau Pendarves an Swift, „war Farinelli die regierende Tollheit; ich finde, jetzt hat sie sich auf Pasquin geworfen. Dieser hat fast einen Zulauf wie die Bettler-Oper, besitzt aber nach meiner Meinung nicht gleiches Verdienst, obwohl Humor darin ist."[78]) Daß die Satire dem Farinellikultus ebenso gefährlich war, als dem Walpole'schen Ministerium, ist außer Frage.[79]) Ueberhaupt mußte auf die langjährigen musikalischen Erregungen jetzt, nachdem sie an sinnlicher Heftigkeit bei Farinelli ihren Gipfel erreicht hatten, eine um so größere Abspannung folgen, sich als Uebersättigung und Musikübertruß äußernd. Dies sah Händel nicht, weil der Geist der Kunst im Bunde mit äußerer Noth ihn unaufhaltsam zu neuen Werken anfeuerte; wohl aber merkte es Senesino, der ebenfalls übersättigt war und seinen Säckel so ziemlich gefüllt hatte. Er verließ daher am Schlusse der Saison England, ohne auch nur entfernt diejenige Theilnahme zu erregen, welche ihm bei einem ehrenhaften Betragen gewiß gewesen wäre, und ohne den furchtbar beschworenen Plan zu gänzlicher Vernichtung und Vertreibung des musikalischen Deutschen in's Werk gesetzt zu haben. Roubiliac verfertigte seine Büste, und Grubstreet-Journal rief ihm ein bald satirisches Lebewohl nach. Von seinen ersungenen £ 15,000 lebte er fortan in seiner Vaterstadt Siena, ließ

78) Mrs. Pendarves an Swift, 22. April '36. In Swift's Briefwechsel.

79) Ein Landfräulein, die Tochter des Bürgermeisters, sagt zu ihrer Mutter: »Yes, Mamma, and then [in London] we shall see Faribelly [nach Carey englisirten die Britten ihn Farinello], the strange man-woman that they say is with child; and the fine pictures of Merlin's cave at the play-houses; and the rope-dancing, and the tumbling. — *Fashion.* By Miss's taste I believe she has been bred up a woman of quality too. — *Lord Place.* I cannot but with pleasure observe, Madam, the polite taste Miss shews in her choice of entertainments; I dare swear she will be much admired in the Beau Monde.« Pasquin, Act II, Sc. 1.

ſich aber noch mitunter vor hohen Perſonen hören und traf oft mit reiſenden Engländern zuſammen. Horaz Walpole ſchreibt von Italien aus: „Als wir [bei Rè di Coſſano] mit zwei elenden Poſtkracken einen abſchüſſigen Berg hinunter fuhren, fiel der eine Gaul unter den Wagen; und während wir beſchäftigt waren ihn wieder auf die Beine zu ſtellen, kam eine Kutſche heran mit einer Perſon in einem rothen Mantel, einem weißen Taſchentuch um den Kopf und einem ſchwarzen Hut darauf: wir hielten's für eine alte fette Frauensperſon, aber es redete aus enger Kehle in einem hohen ſchrillen Ton und producirte ſich als Seneſino.“[90])

War die neue Prinzeſſin von Wales noch keine entſchiedene Händelianerin, als ſie nach England kam, ſo wurde ſie es doch ſchon durch die wenige Muſik, welche ſie bis jetzt von ihrem Landsmanne hier gehört hatte. Auch Prinz Friedrich bekam wieder mehr Ohr für Händel, was aber nicht allein der Einwirkung ſeiner ſanften, ihm demüthig ergebenen Gemahlin zugeſchrieben werden muß; denn innerlich war er ebenfalls Händelianer, und nachdem ſeine Schweſter Anna ihn nicht mehr mit Lobreden auf ihren Meiſter zum Widerſpruch reizen konnte, hatte er gegen die Muſik deſſelben ferner nichts einzuwenden, hielt es aber natürlich unter ſeiner Würde, etwas zur Beilegung des Streites zu thun, den er früher aus kleinlichen, eigennützigen Abſichten angefacht hatte. Dieſe veränderte Stimmung des kronprinzlichen Hauſes war indeß für Händel ſchon Ermuthigung genug; dazu kam noch, daß ſich jetzt Signora Bertolli und der ausgezeichnete Trompeter Snow von der Gegenoper wieder bei ihm einſtellten. Beide Opern machten nun ſtarke Vorbereitungen für den nächſten Winter, nicht ahnend, daß es der letzte ſein werde.

Vierter Jahrlauf. 1736—37.

„Wie wir hören, haben die Operntheater verſchiedene Perſonen nach Italien geſandt, um zu der folgenden Saiſon noch einige Stimmen aufzuſuchen, und Signor Dominichino, einer der beſten jetzt

90) Horaz Walpole an Richard Weſt, 23. März 1740. The Letters of *Horace Walpole*. Edited by *Peter Cunningham*. (London, 1857—59. 9 vols. 8.) I, 41.

lebenden italieniſchen Sänger, ſoll von Hn. Händel gewonnen ſein und in kurzer Zeit hier erwartet werden.“[81]) Der genannte Sänger kam im October von Dresden nach England und ließ ſich, wie gewöhnlich, vor ſeinem Auftreten zuerſt bei Hofe hören. „Am letzten Dienſtag [5. Oct.] langte der gefeierte Domenico Annibali von Dresden hier an, um in Händel's Coventgarden-Oper zu ſingen; der Hof ließ ihn zu ſich nach Kenſington hinaus kommen, wo er die Ehre hatte, der Königin und den Prinzeſſinnen verſchiedene Geſänge vorzutragen, und alle gaben ihm ihren vollſten Beifall zu erkennen.“[82]) Daß ſich darin nicht eben Parteinahme für Händel ausſprach, erhellt aus einer andern Zeitungsnachricht, nach welcher die drei von der Gegenoper engagirten Damen bei Hofe dieſelbe Aufnahme fanden. „Signora Merighi [S. 233], Signora Chimenti und die Franceſina [Eliſabetta Duparc, detta la Franceſina], drei Sängerinnen welche kürzlich für die kön. Akademie der Muſik von Italien herüber gekommen ſind, hatten letzten Montag Abend die Ehre, in Kenſington vor der Königin, dem Herzoge und den Prinzeſſinnen zu ſingen, und fanden eine höchſt gnädige Aufnahme; Ihre Majeſtät geruhte ihren Vorträgen Beifall zu ſchenken, und zum Schluſſe machte die Franceſina mit ihren Tänzen dem Hofe ein groſſes Vergnügen.“[83])

Signora Strada war den Sommer über bei der Prinzeſſin Anna in Holland geweſen. Am 4. October ſtellte ſie ſich wieder ein. „Wie wir hören, kam die berühmte Signora Strada letzten Abend von Holland an, und zwar zunächſt zu dem Zwecke, um am folgenden Donnerſtage im Gaſthauſe zum Schwan in der Börſenallee zu ſingen.“[84]).

Händel eröffnete Coventgarden am 6. November mit Alcina. Er wollte eigentlich etwas ſpäter beginnen; aber „daß der Prinz und die Prinzeſſin von Wales beabſichtigen, Herrn Händel nächſten Sonnabend bei der Oper Alcina mit ihrer Gegenwart zu beehren,

---

81) London Daily Post v. 19. Juni '36.
82) Old Whig v. 14. Oct. '36. Vgl. London Daily Post v. 5. Oct. '36.
83) London Daily Post v. 19. Nov. '36.
84) London Daily Post v. 5. Oct. '36.

dieſes iſt der Grund weßhalb die Opern früher anfangen, als beabſichtigt war.“[85]) Auf deren Wunſch kam Alcina an dem genannten Tage „vor einer zahlreichen und glänzenden Verſammlung“ zur Aufführung. Am 20. November wurde die Hochzeitsoper Atalanta erneuert und „mit verſchiedenen paſſenden Feuerwerken“ vorgeſtellt, ebenfalls bei Anweſenheit des kronprinzlichen Paares. Auch dem am 8. December folgenden Porus und andern Werken ſchenkten ſie ihre Theilnahme.

Dagegen zog ſich der König in dieſem Winter ganz von der Oper zurück und gewährte ihr weder Unterſtützung noch Aufmunterung. Aus einem im November 1736 geſchriebenen Briefe von Benjamin Victor an Händel's Freund Dubourg, den Violiniſten und Muſikdirector in Dublin, erſieht man die Lage der Dinge ſehr klar. Er ſchreibt: „Keine der beiden Opern iſt auf einem erfolgreichen Wege; und es iſt die feſte Meinung, daß dieſer Winter den Ruin Ihres Freundes Händel vollenden wird, inſoweit der Verluſt ſeines Geldes ihn ruiniren kann. Von ſeinem neuen Sänger [Annibali] haben Sie ohne Frage ſchon eine beſſere Beſchreibung erhalten, als ich Ihnen zu geben vermag; man ſieht, Händel weiß die durch Seneſino's Abgang verurſachte Lücke beſſer auszufüllen, als erwartet wurde. Aber es iſt hauptſächlich in ſeinem Auftreten (ſeine Stimme und Manier ſind nämlich ganz nach dem neuen Modell), daß Farinelli jeden andern übertrifft, und doch hat auch dieſer im vorigen Winter, in ſeiner zweiten Saiſon, ſchon vor leeren Bänken geſungen. Wir ſind nicht ohne Hoffnung, daß Seneſino nach England zurückkehrt und daß wir ihn dann noch einmal wieder in ſeinem höchſten Glanze erblicken werden, nämlich im Vortrage Händel'ſcher Compoſitionen.

„Am letzten Dienſtag [20. November] hatten wir eine neue Oper von Händel [die erneuerte Atalanta]; und bei dem Erſcheinen dieſes großen Fürſten der Harmonie im Orcheſter erhob die Verſammlung ein ſo allgemeines Beifallklatſchen, daß einige erſtaunt und andere unwillig darüber waren. Die Oper anlangend, ſo ſagen die Kritiker, ſie ſei ſeinen vorigen Compoſitionen zu ähnlich und nicht mannigfal-

85) London Daily Post v. 1. Nov. '36.

tig genug. Ich hörte dabei auch ſeinen neuen Sänger [Annibali] und ſchätze ihn dem früheren Careſtini ſo ziemlich gleich, nur hat er dieſes vor ſeinem Vorgänger voraus, daß er dann und wann einen Ton heraus bringt, welcher dem eines verlaſſenen jungen Kalbes ſehr ähnlich iſt.

„Die beiden Schauſpielhäuſer anlangend, ſo hat Ihr Freund Fleetwood [Director von Drury-Lane] einige Zeit Succeß und volle Strömung gehabt; aber man verſichert mich, daß die Waſſer zurück fließen und daß jetzt Rich mit dem Strome gehen wird. Die beiden Opern anlangend, dieſe müſſen fallen, denn des Königs Gegenwart, welche ſie bislang kaum aufrecht zu erhalten vermochte, iſt ihnen nun gar noch verweigert, da Se. Majeſtät nicht zulaſſen will, daß ſeine königl. Ohren in dieſer Saiſon ergötzt werden. Und die Muſik anlangend, die blüht hier (mehr als jemals zuvor) in Subſcriptions-Concerten und Privat-Geſellſchaften, was die Menſchen nothwendig gegen alle Opern und öffentlichen Concerte einnimmt und gleichgültig macht.“[86]) Händel ſcheint die Erfolgloſigkeit ſeiner Anſtrengungen alſo nicht ſo vorausgeſehen zu haben, wie ſein Publikum; für alle Fälle wollte er einen letzten, äußerſten Verſuch machen. Er hatte bereits zwei neue Opern fertig und machte ſich noch vor Ablauf dieſes Jahres an die dritte.

Giuſtino. 1736.

Angefangen »Agoſt 14 | 1736«. — »Fine del Atto 1 Agoſt 29. 1736.« — »Fine dell Atto 2. Sept 3. 1736.« — »Fine dell' Opera G F. Handel. London 7. Septembr 1736 | u. von den 15. Oct. biß den | 20. 1736. ausgefüllet.“

Der Text iſt wahrſcheinlich derſelbe, welchen Graf Beregani 1683 für Venedig ſchrieb. Die erſte Vorſtellung fand am 16. Februar '37 ſtatt.[87])

---

86) Original Letters, dramatic Pieces and Poems. By *Benjamin Victor* (London, 1776. 3 vols. 8.) 3, 13 ff. Der Brief hat das Datum »November 1738«: ein augenſcheinlicher Druckfehler, da Händel im Herbſt '38 keine Opern aufführte und da der ganze Inhalt des Briefes ſich auf Vorgänge im November '36 bezieht.

87) »*Juſtin* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent

Arminio. 1736.

„angefangen Sept 15 | Mittwoch | 1736“ — »Fine dell' Atto Primo | Sept 19. 1736.« — »Fine dell Atto 2^do^ | Sept. 26. | 1736.« — Fine dell' Opera | G F Handel Octobr 3 Anno 1736. | Den 14 dieſes vollends | alles ausgefüllet.“

Händel benutzte (wie Burney behauptet oder vermuthet) zu dieſem Werke den Text der Oper gleiches Namens, welche Heidegger hier ſchon im Jahre 1714 hatte aufführen laſſen. Arminius kam vor Juſtin zur Aufführung, nämlich am 12. Januar '37.[88])

Berenice. 1736—37.

„angefangen Decembr 18. 1736.“ — »Fine dell Atto primo | Decembr 27. | 1736.« | »Fine dell' Atto 2^do^ Jan 7. 1737 | G. F. Handel.« — »Fine dell' Opera Berenice | G. F. Handel January 18. 1737. | auszufüllen geendiget den 27 January 1737.«

Der Text wird wieder einer früheren Oper entnommen ſein, doch läßt ſich vermuthungsweiſe nichts näheres darüber ſagen. Berenice wurde am 18. Mai '37 zuerſt gegeben.[89])

Aus Händel's Beiſchriften iſt erſichtlich, daß die hier zuſammen geſtellten drei Opern in fünf aufeinander folgenden Monaten geſchrieben wurden. Von allen dreien hält ſich nur der Arminius nicht auf gleicher Höhe mit ſeinen beſten dramatiſchen Compoſitionen; aber Juſtin und Berenice ſind wahre Meiſterwerke, voller Schönheit und Mannigfaltigkeit. Wahrlich, man erſtaunt, den Strom des Geſan-

---

Garden. Compos'd by M^r^ *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 609.« 104 Seiten in Fol. Erſchienen am 30. März d. J.; ſ. Craftsman v. 26. März u. 2. April '37.

88) Die Aufforderung zur Subſcription bringt der Craftsman v. 22. Jan. '37, und die Oper erſchien darauf am 12. Februar. »*Arminius* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by M^r^ *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 605.« 91 Seiten in Fol.

89) Die Aufforderung zur Subſcription ſteht im Craftsman v. 28. Mai '37, und die Oper erſchien am 18. Juni. »*Berenice* an Opera as it is Perform'd at the Theatre Royal in Covent Garden. Compos'd by M^r^ *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 619.« 92 Seiten in Fol.

ges nach ſo vielen außerordentlichen Ergüſſen noch immer in derſelben Stärke fließen zu ſehen. Händel's Hoffnungen waren neu belebt. Auch Porpora und die Cuzzoni hatten England verlaſſen müſſen, was aber die Zeitungen nicht für wichtig genug hielten zu erwähnen, ſo daß wir den genauen Zeitpunkt nicht wiſſen; wahrſcheinlich gingen ſie mit Senesino davon, jedenfalls im Sommer 1736. Händel hatte alſo inſofern geſiegt, als die muſikaliſche Macht, mit welcher die Gegenoper ihn angriff, geſchlagen und vertrieben war. Es galt jetzt nur noch Farinelli zu verſcheuchen und ſodann zu jedem ehrenhaften Schritte bereit zu ſein, der die ſo zweckmäßige und von vielen befürwortete Wiedervereinigung der beiden Opern herbei führen konnte. Dieſer Winter mußte alſo vieles zur Entſcheidung bringen.

Arminius, das ſchwächſte der drei Werke, ging vorauf, vielleicht weil die Vorbereitungen zu Juſtin längere Zeit in Anſpruch nahmen, und erlebte ſechs Aufführungen.

Juſtin folgte am 16. Februar und ſchlug durch ſo ſehr es unter den jetzigen Umſtänden möglich war. Nachdem drei Vorſtellungen ſtattgefunden hatten, kam die Faſtenzeit heran, welche die Theaterabende beſchränkte. Händel, äußerſt behindert durch ein ſolches Herkommen, zeigte an, daß die Opern auch in den Faſten Mittwochs und Freitags geſpielt werden ſollten, und ließ mit Juſtin fortfahren. Wie wir wiſſen, wählte er dieſe Tage, um nicht mit der Gegenoper zuſammen zu treffen, namentlich aber auch, weil er das Theater dann um £ 33 billiger haben konnte. Auch dem Director Rich mußte es erwünſcht ſein, dadurch für ſeine Geſellſchaft mehr Spielraum zu erhalten; aus der Bezeichnung „die Directoren", welche in einer Anzeige gebraucht wird,[90]) ſcheint überhaupt hervor zu gehen, daß Händel und Rich die Opernunternehmung jetzt in gewiſſer Hinſicht gemeinſam betrieben. Händel würde nun die Oper dem Oratorium ſicherlich nicht vorgezogen haben, wenn ſie ihm nicht einträglicher geweſen wäre und wenn er nicht neben einer ſchlechten engliſchen eine vorzüg-

90) Am 1. Dec. '36 wurde eine Vorſtellung des Porus wegen plötzlicher Erkrankung der Strada unmöglich, »which sudden indisposition«, wird entſchuldigend bemerkt, »put it out of the power of the *Directors*, to give earlier notice to the town of their disappointment.« London Daily Post v. 2. Dec. '36.

liche italieniſche Geſellſchaft gehabt hätte. Auch konnten ohne dieſe Neuerung zwei italieniſche Opern fernerhin nicht mehr beſtehen: es war alſo ein Schlag, der ſeiner Unternehmung in's Herz drang, als die Mittwochs- und Freitags-Aufführungen verboten wurden.

Darauf mußten die oratoriſchen Werke wieder hervor kommen. „Wir hören", ſchreibt eine Zeitung, „nachdem Mittwochs und Freitags während der Faſten in Coventgarden Opern aufzuführen verboten worden, bereitet Herr Händel Dryden's Ode von Alexander's Feſt vor, zudem die Oratorien Eſther und Debora mit verſchiedenen neuen Concerten für die Orgel und andere Inſtrumente, und noch eine neue muſikaliſche Unterhaltung, genannt Il Trionfo del Tempo e della Verità, welche Werke in dieſen Wochen abwechſelnd zur Aufführung kommen ſollen."[91]) In welcher Weiſe das Jugendwerk „Triumph der Zeit und Wahrheit" jetzt umgearbeitet wurde, iſt ſchon Seite 220 des erſten Bandes erzählt. Debora kam in dieſem Jahre nicht heraus, aber die übrigen Oratorien wurden ſelbſt in den vier erſten Tagen der Paſſionswoche geſungen, vielleicht erſt in Folge beſonderer Verwilligung, nämlich am Montag (4. April) Il trionfo del tempo, am Dienſtag Alexander's Feſt, am Mittwoch und Donnerſtag Eſther.

So ſchien Händel, wenn ihm der eine Weg vertreten war, ſich immer in wenigen Tagen einen neuen bahnen zu können. Die Thätigkeit, welche er in dieſem Jahrlaufe als Componiſt und Director entfaltete, iſt im höchſten Grade bewundernswerth, aber auch beängſtigend zugleich. Der eigentliche Ausgang der Unternehmung war dem Publikum, wie wir aus Victor's Briefe ſehen, ſchon zu Anfang der Saiſon nicht mehr zweifelhaft, und es war nicht die geringſte Ausſicht vorhanden, daß die mit einer ſo außerordentlich heftigen und ausdauernden Thätigkeit erſtrebte Beſſerung ſeiner äußeren Lage erreicht werden konnte. Nun kam das Unglück von allen Seiten. Die Bäder in Tunbridge 1735 (und wahrſcheinlich auch 1736) hatten ſein körperliches Uebel nicht völlig gehoben; durch die Anſtrengungen und Erlebniſſe dieſes Winters verſchlimmerte es ſich dermaßen, daß es zuletzt Körper und Geiſt über den Haufen warf: der Schlag rührte ihn und lähmte

91) London Daily Post v. 11. März '37. Vgl. Burney, History IV, 403.

ſeinen rechten Arm, ja ſeine ganze rechte Seite, ſo daß die Hand, deren Spiel ſo viele Tauſende entzückt hatte, ihm jetzt die gewöhnlichen Dienſte verſagte, — und wie ſehr zu Zeiten ſeine Verſtandeskräfte zerrüttet waren (ſagen Mainwaring und Hawkins), ſah man an hundert Beiſpielen, die zu erzählen dem Leſer aber wenig Vergnügen machen würde; es beſtätigte ſich hier wieder, daß die Abweichungen von der Vernunft um ſo gewaltſamer zu ſein pflegen, je ſtärker die Geiſteskräfte ſind, welche ihre natürliche Bahn verließen.[92]) Die Zeitungen äußern ſich ſehr zurückhaltend über Händel's Zuſtand, und wir erfahren durch ſie eigentlich nur, daß er bald nach ſeiner letzten Oratorienaufführung erkrankt ſein muß und anfangs Mai wieder ſoweit hergeſtellt war, um Opern dirigiren zu können. „Herr Händel, welcher ſeit einiger Zeit an rheumatiſchen Uebeln litt, iſt auf einem ſo guten Wege der Beſſerung, daß man hofft er werde im Stande ſein nächſten Mittwoch als am 4. Mai die Oper Juſtin zu leiten, an welchem Abende Ihre Majeſtäten [?], wie wir hören, dieſe Oper mit ihrer Gegenwart beehren werden.“[93])

Während Händel's Krankheit (ſeit dem 13. April) kam die Oper Dido, vielleicht von Riſtori componirt, drei mal zur Aufführung, vermuthlich unter der Leitung desjenigen ungenannten Muſikers, welcher in Coventgarden den zweiten Flügel ſpielte.

Die Zeit, in welcher Juſtin für Händel hätte ergiebig ſein können, war nun vorüber. Aber Andere wußten ihn deſto beſſer auszubeuten. Die höchſt abenteuerliche Handlung, namentlich der Kampf mit dem alles verheerenden Drachen, erweckte in Henry Carey den Gedanken, Juſtin's Drachen auf Grund der alten Ballade vom Ritter Moore in Moorehall zu engliſiren und in einer Poſſe die italieniſche Oper ähnlich durchzuziehen, wie Fielding im Pasquin die engliſchen Luſt- und Trauerſpiele. So entſtand ſein „Drache von Wantley (The Dragon of Wantley)“, ein köſtlicher und ſehr theatraliſch angelegter Unſinn. Lampe beſorgte die Compoſitionen; für den Drachen diente Händel's Baſſiſt Waltz und die für dieſen geſetzte Muſik zum Muſter. Die Farce kam am 26. October 1737 in Coventgarden

92) Mainwaring, Memoirs p. 121—22. Hawkins, History V, 326.
93) London Daily Post v. 30. April '37.

zur Aufführung. Der Zulauf war so allgemein, wie bei Pasquin und der Bettler-Oper; „wäre der König doch lieber in den Drachen von Wantley gegangen, als die Königin und uns hier zu langweilen!“ ruft Hervey an einem dieser Abende aus und setzt hinzu „Der Drache von Wantley war eine neue einfältige Farce, welche aber jedermann sehen mußte.“[94]) Die Zahl der Vorstellungen in der ersten Saison belief sich auf 67, und das Textbuch erlebte im Laufe dieses Jahres vierzehn Auflagen. Später folgte noch ein zweiter Theil. Rich gewann also durch die Travestie wieder, was er vielleicht bei der Ausstattung des Originals oder der übrigen italienischen Opern zugesetzt hatte. Auch in den nächstfolgenden Compositionen von Augustin Arne, in Comus und Alfred, finden sich deutliche Spuren, daß dieser die Oper Justin ebenfalls stark auf sich wirken ließ. So hatte jeder in seiner Art Förderung und Nutzen davon, nur Händel nicht.

Berenice folgte erst am 18. Mai, also zu spät für eine bedeutende Wirkung in diesem Jahre. Die mittleren Stände, welche Coventgarden besuchten, hatten überhaupt ihre Neugier bald befriedigt und konnten schon aus Mangel am Verständniß der Sprache nicht näher auf die Musik eingehen, also auch ihre Besuche nicht oft wiederholen. Der kronprinzliche Hof besuchte Händel's Oper oft, der königliche fast garnicht; daß beide gemeinsam sich so für seine Musik aussprachen, wie sie es nach ihrer Werthschätzung derselben wünschen mußten, stand eben jetzt am allerwenigsten zu erwarten, denn der alte Streit um die £ 50,000, welche der Prinz von Wales als jährliche Zulage beanspruchte, entbrannte von neuem, — und solche Schimpfreden über den ungerathenen Sohn wurden im St. Jamespalast gehalten, daß der Herausgeber der Hervey-Memoiren selbst von den Ausdrücken der Königin mehrere hat streichen müssen. Die Feindschaft der beiden Hofhalte nahm mit der der beiden Opern einen gleichen Lauf und auch so ziemlich denselben Ausgang.

Die Gegenoper ließ sich von Hasse ein neues Werk anfertigen, Siroe genannt, mit welchem sie am 23. November 1736 ihre letzte Saison eröffnete. Als ein neues Reizmittel wurden in diese Oper und in die folgenden komische Zwischenspiele eingelegt, welches in

94) Hervey, Memoirs II, 191.

Italien der neueste Fortschritt war und als eine nothwendige Folge der von Hasse, Porpora und Aehnlichen componirten und von Farinelli und seines Gleichen abgesungenen Opera seria angesehen werden muß. Ebenfalls eine Folge der schimpflich geringen Bedeutung, zu welcher der Tonsetzer als solcher in diesem Kreise absank, war es, daß der königl. Poet Rolli jetzt selber eine Oper componirte, d. h. zusammen setzte, und nicht bloß eine Oper schlechthin, sondern eine Musteroper, wie er noch vor Aufführung derselben mit der ihm eignen Bescheidenheit zu verstehen gab. „Signor Rolli's neue Oper, genannt Sabrina, wurde gestern in Hn. Heydegger's Salon probirt. Die Signora Marchesini, welche kürzlich von Italien hier angelangt ist, sang darin mit allgemeinem Beifall; und wir hören, daß Ihre königl. Hoheiten der Prinz und die Prinzessin von Wales, an deren Hofe sie letzten Freitag sang, beabsichtigen die Vorstellung im königl. Theater in Haymarket diesen Abend mit ihrer Gegenwart zu beehren. Die Arien der Signora Marchesini sind von dem genialen Autor in einer so vortrefflichen und wohlberechneten Weise über die ganze Oper vertheilt, daß sie damit die Zuschauer von Akt zu Akt gradweise immer höher anzieht.“[95]) Die Stadt war aber so taub und blind gegen ihr eignes Vergnügen, und schon nach drei Vorstellungen dieses gradweisen Aufziehens so müde, daß auch das genannte Musterwerk ein komisches Intermezzo zum Vorspann nehmen mußte. Selbst den göttlichen Farinelli ließ die von ihren eignen Gerichten übersättigte Adelspartei jetzt vor einem leeren Hause singen, und Colley Cibber erklärt uns dieses Factum mit Gründen, welche für die Wirkung der rein italienischen d. i. der anti-Händel'schen Oper und für den Geschmack der Bewunderer derselben außerordentlich bezeichnend sind. „Die Wahrheit ist,“ sagt er, „daß diese Art von Vergnügungen so gänzlich sinnlicher Natur sind, und deßhalb für sie keine andere Möglichkeit bleibt unserer Vernunft Herr zu werden, als durch ihre Neuheit; und ein solcher Reiz der Neuheit ist nur zu erhalten durch einen jährlichen Wechsel der besten Stimmen, welche gleich den schönsten Blumen nur für eine Saison blühen, und nachdem diese vorüber ist nichts als welke Blumensträuße sind. Aus dieser natürlichen Ursache

95) London Daily Post v. 26. April '37.

ſaben wir ſelbſt Farinelli in ſeinen beiden letzten Jahren vor einer Geſellſchaft von fünf und dreißig Pfund ſingen." [96]) Aber auch erſt Farinelli's Auftreten war es, welches ihn dieſe „Wahrheit" finden ließ; denn Seneſino's Sommer hatte zwölf, Cuzzoni's ſieben, Strada's neun Jahre gedauert, nämlich unter Händel's Pflege, der es verſtand die ſinnliche Schönheit des Tones geiſtig zu veredeln und Kunſtgeſtalten hervor zu bringen, an denen ſich der ausführende Künſtler gleichſam verjüngte, deren Reize ſich auf ihn übertrugen und um ihn und ſeine Zuhörer ein ideales Band ſchlangen. Den Farinelli erfüllte der Schaden, welcher ſeinem Ruhm aus einer ſolchen Vernachläſſigung erwachſen mußte, mit gerechter Beſorgniß; er richtete ſeinen Blick auf ein anderes Land. Nun gab es keinen Hof der Chriſtenheit, welcher geiſtig ſo verödet und verſunken war, wie der ſpaniſche, und mit richtigem Takt entſchloß er ſich an dieſem ſein Glück zu verſuchen; der Geſandte deſſelben in London, von Anfang an ſein beſter Beſchützer, bahnte ihm den Weg dorthin. Sein Abſchied von England war eines ſo großen Mannes würdig. Am 11. Juni 1737 ſang er in Rolli's Sabrina. Zum vierzehnten wurde dieſelbe Oper wieder angezeigt: aber durch das leere Haus am elften hatte Farinelli ſich eine Erkältung zugezogen, und die Vorſtellung unterblieb. Hiermit war die Gegenoper zu Ende. Auf eine ſo pomphafte Weiſe feierte ſie ihren Sieg über Händel! Und der Repräſentant des muſikaliſchen Materialismus machte ſich in aller Stille davon, die Stadt verlaſſend, ſagt Burney, nachdem die Stadt ihn verlaſſen hatte. Auch der zunächſt unternommene Streifzug nach Paris wollte ihm nicht glücken; aber die Aufnahme in Spanien erſetzte alles. Hier hielt man ſeine Töne zu gut für die Unterthanen, und ſorgte dafür daß ſie allein von dem erhabenen Geiſte des Monarchen vernommen würden. Für unermeßliche Geſchenke und ein lebenslängliches Einkommen von zwanzig tauſend Thalern hatte Farinelli die Aufgabe einem blödſinnigen Könige allabendlich dieſelben vier Arien vorzuſingen. Er erlangte die Macht eines erſten Miniſters, und ſeine Lobredner, zu denen auch Burney gehört, erzählen uns, er habe ſich in dieſer Stellung nie übermüthig oder zudringlich erwieſen; ſie vergaßen aber, daß, wenn

96) Cibber, Life p. 312.

ſeine Zärtlichkeit ſich gegen die Großen des Hofes mitunter allzu vertraulich äußerte, er auch wohl zur Antwort bekam, ſie hätten nicht die Ehre ihn zu kennen. Als er geadelt wurde, trug man Sorge, das Diplom in herkömmlicher Form auszufertigen und demnach zu ſagen, dieſes gelte nun „für ihn und alle ſeine in rechtmäßig katholiſcher Ehe erzeugten Leibeserben.“ Nach zwanzig Jahren kam ein neuer König, welcher ihn ſofort erſuchte Spanien zu verlaſſen und ihm Bologna als ferneren Aufenthalt anzuweiſen geruhte; aus ſeiner eigenen Aeußerung und der ſeiner Lobredner, es ſei ihm allergnädigſt ſogar geſtattet worden, ſeine Sachen mitzunehmen, ſollte man faſt ſchließen, daß nicht nur der neue Hof von Spanien, ſondern auch er ſelber diejenigen Koſtbarkeiten, welche er einem blödſinnigen Könige abgelungert hatte, eigentlich als geſtohlene Waare anſah. Das Ende und die Frucht ſeines Wirkens war alſo hier, wie früher in England, Ueberſättigung und Muſikhaß. Dies geſchah 1759, als Händel ſtarb, der nie um Herrengunſt gebuhlt hatte, aber noch erlebte, daß ſich der junge Thronfolger Georg III. in freier und tiefer Neigung für ſeine Kunſt entſchied. Und ſo ließen ſich zwiſchen Händel und dieſem Caſtraten noch manche Vergleiche ziehen, aber immer nur vollkommen gegenſätzliche. Wahrlich, kein geſchickterer Vertreter des muſikaliſchen Materialismus läßt ſich denken, als Farinelli, und bei vollſter Freude am muſikaliſchen Klange kein entſchiedenerer Gegner deſſelben, als Händel.

Die Oper in Coventgarden hörte ſchon am 1. Juni auf und zwar mit Dido. Wir ſchließen hieraus, daß Händel durch Unwohlſein behindert war, ſeine Unternehmung perſönlich weiter zu führen. So endete vorläufig der Streit in allſeitiger Ermattung. Daß Händel obſiegte, iſt jetzt von uns aus der Ueberſicht ſeines ganzen Wirkens deutlich genug zu erkennen, konnte aber in einem Augenblicke, wo er Vermögen, Geſundheit und Verſtand verloren hatte, wenig ſichtbar ſein; die allgemeine Abſpannung, Ueberſättigung und Ermüdung, welche ſich nach den langjährigen muſikaliſchen Aufregungen und Kämpfen auch des Publikums bemächtigte, mußte überhaupt einer klaren Erkenntniß ebenſo hinderlich ſein, als entſcheidenden Thaten, und nur aus der zunehmenden Verehrung für den perſönlichen wie für den künſtleriſchen Charakter Händel's konnte man ab-

nehmen, wem der Sieg zugefallen war. Er befand sich nicht in der Lage seine Sänger vollauf bezahlen zu können, es mußte ihm aber einigen Trost gewähren, daß sie so vertrauensvoll mit seinen Versprechungen zufrieden waren. „Unter diesen traurigen Umständen zeigten sich Strada und andere seiner Sänger mit Schuldverschreibungen zufrieden und verließen England auf Hn. Händel's Versicherung, daß sie ihre Bezahlung erhalten würden; und er entledigte sich später seiner Verbindlichkeiten, indem er ihnen das Geld nachsandte.“[97])

Seit 1737 hat Händel keine selbständige Operuleitung wieder übernommen. Dieses Jahr bezeichnet auch noch in anderer Weise einen Abschluß in der dramatischen Kunst. Das Parlament faßte im Laufe desselben den denkwürdigen Beschluß, die Theater unter Aufsicht zu stellen und deßhalb von dem Hofmarschall eine Censurbehörde errichten zu lassen. Dieses neue Gesetz Walpole's wurde ebenso widerwillig aufgenommen, wie das frühere über die Accise, namentlich wegen der beleidigenden Fassung die er ihm gab. Er beantragte es nämlich als einen Zusatz zu der Verordnung über Landstreicher. Jede Schauspielergesellschaft, welche weder eine gesetzliche Ermächtigung noch einen Erlaubnißschein des Hofmarschalls beibringen konnte, sollte als eine Bande von Strolchen eingefangen werden; das auf Herkommen beruhende Privilegium des Hofmarschalls, die Aufführung jedes Stückes nach seinem Ermessen verbieten zu können, wurde in eine rechtmäßige Befugniß verwandelt, und jeder Autor hatte bei Strafe von £ 50 und Verwirkung des Rechts der Aufführung sein Stück vierzehn Tage vorher einzusenden; zudem beschränkte man die in letzter Zeit willkürlich vermehrte Zahl der Schauspielhäuser auf die bereits seit längerer Zeit bestehenden sogenannten königlichen Theater, und setzte fest daß niemand anderswo als in Westlondon (liberty of Westminster) und in der jeweiligen Residenz spielen dürfe. Das war nun in einem Lande, wo allem Schriftthum Preßfreiheit gewährt ist und deßhalb jedem verbotenen Drama die Wege zu weitester Verbreitung offen stehen, gewiß ein außerordentliches Gesetz, und von diesem Gesichtspunkte aus setzte auch Graf Chesterfield in einer allgemein bewunderten Rede auseinander, daß eine

97) Hawkins, History V, 326

ſolche Verordnung die Aufhebung aller Preßfreiheit nach ſich ziehen müſſe. Aber über die auf der Bühne eingeriſſene Zügelloſigkeit und über die Sucht alles zu perſifliren, alle Berufsthätigkeiten, alle Stände, alle Perſönlichkeiten zu verſpotten, war nur eine Stimme. Miſter Punch fand ſich wirklich hart bedrängt, alle ſeine Vergehen wurden ihm jetzt vorgerechnet; und da es ein Lieblingsproject des Hofes war, ihn geſitteter zu machen, ſeine Richter auch aus lauter Perſonen beſtanden die vornehmer waren als er, und die er daher bei irgend einer Gelegenheit ſchon einmal mitgenommen hatte, ſo kam es dahin, daß er mit großer Stimmenmehrheit unter polizeiliche Aufſicht geſtellt wurde. Er beſchwerte ſich in ſeiner Art und ſuchte das ihm beſchnittene Gebiet wenigſtens durch Vermehrung der Spieltage in der Faſtenzeit zu erweitern, ſelbſt Händel's Oratorienaufführungen ſcherzhaft als Vorwand für ſeine gerechten Anſprüche benutzend. Nach Erwähnung der italieniſchen Sitte, welche an dieſen Tagen ſogar in den Kirchen Aufführungen zulaſſe, heißt es in den beiden Schreiben an den Herausgeber des „Geſunden Menſchenverſtandes" weiter: „Und in unſern Tagen hat der gefeierte Hr. Händel der Stadt oft Mittwochs und Freitags Oratorien vorgeführt ohne irgendwelche Behelligung. Freilich, ſeine Aufführungen ſind nur auf die Vornehmen berechnet und Leute von beſcheidenem Einkommen können nicht daran Theil nehmen, obwohl ſie als freie Briten ein ebenſo gutes Recht haben, als die Vornehmen, durch Werke entzückt zu werden die ſie nicht verſtehen. Ob Hr. Händel von der geiſtlichen Behörde oder von den Oberwächtern der Bühne eine beſondere Erlaubniß erhalten hat, kann ich nicht ſagen; aber wenn nicht, ſo muß ich das Verbot, durch welches man den ſcherzhaften Hn. Punch an dieſen Tagen vom Agiren abhalten will, ein wenig parteiiſch nennen." Um allen Vorwand zu beſeitigen, verſpricht Punch in der Faſtenzeit ebenfalls Oratorien aufzuführen, „als z. B. ' Leben und Tod des Haman [Walpole], Premierminiſter bei dem Könige Ahasverus'; und zwiſchen den Akten wird Punch in der Kleidung eines Kardinals oder eines Erzbiſchofs auf der Orgel verſchiedene ernſthafte Tänze vortragen."[98])

98) Zwei Schreiben an den Herausgeber des Common Sense, ſ. die Auszüge im London Magazine v. Mai '38, p. 228.

Dieſe Schutzſchrift für Herrn Punch kam wahrſcheinlich aus Henry Fielding's Feder, den das Theatergeſetz zunächſt am härteſten traf und gleichſam ächtete und brodlos machte. Seine neu errichtete Geſellſchaft, welche er in Verſpottung der „königlichen“ Schauſpieler die Komödianten-Geſellſchaft des Großmoguls (Great Mogul's Company of Comedians) nannte und im kleinen oder franzöſiſchen Haymarket-Theater agiren ließ, gehörte zu den nicht privilegirten, löste ſich nun alſo in eine Sammlung von Landſtreichern auf; und die politiſche Satire in ſeinen Schriften, im Pasquin (1736) und im hiſtoriſchen Regiſter (1737), war es vor allem, was den Zorn des erſten Miniſters hervor rief. Die Verhütung der Angriffe auf Religion und Sittlichkeit diente nur zum Vorwande, um jede, die zeitweilige Regierung treffende politiſche Satire für immer von der Bühne zu vertreiben; denn im rein Sittlichen und Schicklichen waren Fielding's Schnurren mindeſtens nicht ſchlimmer, als die dramatiſchen Scenen, welche Lord Hervey aus den in der Geſellſchaft der Königin vorfallenden Reden zur Ergötzung ſeiner Gebieterin gleichſam ſtenographiſch zuſammen ſchrieb, und im Vergleich mit Walpole's Tiſchreden konnte man ſie jungfräulich nennen. Die wirkliche Unſittlichkeit wird auf dem dramatiſchen Gebiete auch immer weniger in den ſatiriſchen Farcen und Opern, als in den eigentlichen Schau- und Luſtſpielen ihre Wohnung aufſchlagen. Hier ſetzte ſie ſich unter der Regierung Karl's II. feſt, und nachdem Jeremias Collier ſie um 1700 aufſtörte, konnte ſie auf dem engliſchen Theater nie wieder in ſolcher Stärke mächtig werden. Daß der ſatiriſchen Poſſe bei aller Unreinheit, die ihr anhing, eine geſunde Kraft innewohnte, ſieht man nirgends beſſer, als bei Fielding ſelber. Obwohl ſich auf der von der Bettleroper eröffneten Bahn bewegend, nahm er doch nicht von dem Kreiſe der Geiſtreichen ſeinen Ausgang, ſondern gehörte nebſt ſeinem Freunde Hogarth jener ſeit 1730 langſam ſich bildenden mittleren Richtung an, von deren Erſtarkung das Heil Englands abhing. Er war alſo in der engliſchen Literatur eine neue Kraft, die uns in vieler Hinſicht den eigenſten Geiſt dieſer Jahre abſpiegelt; und die Eigenthümlichkeit dieſer neuen Männer, kraftvolle ſittliche Erhebung nach einer im Strudel des Lebens durchtobten Jugend, liegt vielleicht bei keinem derſelben ſo klar vor, wie bei Fielding, der

ſein geiſtiges Selbſt auf eine wirklich bewundernswürdige Weiſe läuterte. Da er eigentlich kein Dramatiker war, ſo gelangte er jetzt nur um ſo eher in den Beſitz desjenigen Gebietes, auf welchem er der Vater des engliſchen Romans geworden iſt, und inſofern konnte er dem Parlamente für das Theatergeſetz dankbar ſein.

Cheſterfield's Verkündigung, auch die engliſche Preßfreiheit werde nach und nach ſchwinden, iſt nicht in Erfüllung gegangen. Aber eine abſchließende Epoche bezeichnet das Theatergeſetz dennoch. Mit ihm ſchloſſen ſich die drei Perioden des engliſchen Theaters, welche die im eigentlichen Sinne ſchöpferiſchen ſind; die erſte und größte derſelben, das Zeitalter der Tragödien, hörte 1640 mit dem ausbrechenden Bürgerkriege auf, die Luſtſpielzeit ging unter Collier's Polemik kurz nach 1700 zu Ende, die ſatiriſchen Farcen erſtarben mit dem Jahre 1737. Es iſt bezeichnend, daß gegen die Regierungsmaaßregel überall nur die Freiheit der Preſſe vertheidigt wurde, niemals die der Bühne, und daß keinem Redner der Gedanke eines Volkstheaters als der höchſte Zweck einer freien Bühne vorſtand. Die engliſchen Schauſpieler ernteten jetzt die Früchte der Verkommenheit, zu welcher ſie hinab geſunken waren. Die Späße des Herrn Punch waren wohl geeignet Vergnügen zu erregen, nicht aber Achtung einzuflößen; es iſt daher kein Wunder, daß man ihm ſo rückſichtslos die Narrenkappe abnahm und das bunte Jäckchen auszog, und ihm barſch befahl, ſeine Herrſchaft nieder zu legen. Aber die wahrhaft großen Erzeugniſſe des bedeutendſten Theaters der neueren Zeiten wollte oder konnte das Regierungsgeſetz ſo wenig unterdrücken, daß dieſe vielmehr erſt von jetzt an wie neuverjüngt wieder hervor traten. An Originalwerken hat die dramatiſche Dichtung der Engländer ſeit 1737 nichts rein Selbſtändiges und Bahnbrechendes hervor gebracht; eine Verminderung der ſchöpferiſchen Kraft im Vergleich zu früheren Zeiten iſt unverkennbar und macht überhaupt erſt das Hervortreten und das unveränderte Beſtehen eines ſolchen Geſetzes in England erklärlich. Dagegen leuchtet Shakeſpeare's Erſcheinung plötzlich in einem ſo hellen und reinen Lichte auf, daß man den Zeitpunkt ſeiner Wiedererweckung geradezu mit dem Jahre 1737 oder mit der Erlaſſung eines halbwegs berüchtigten Theatergeſetzes bezeichnen muß. Dieſe ſchnelle Folge der Theatercenſur war freilich

nicht das Verdienſt der Walpole und Cibber, ſondern vielmehr die Frucht der Satiren Fielding's und der vereinten Beſtrebungen aller wahren Patrioten. Die ernſte würdige Richtung, welche die engliſchen Theater hiermit einſchlugen, ging Händel's folgenden Oratorien zur Seite, und zwar ſo, daß jene die größten vaterländiſchen Kunſtdenkmale der Vergangenheit erneuerten, während er geiſtverwandte Werke der Gegenwart ſchuf.

6.

Cäcilienoden. Begräbnißanthem für Königin Caroline.

1736—1739.

Inmitten der zerriſſenen wirren Zeit der Opernkämpfe ſchuf Händel ein Werk, welches den Gehalt und die unterſcheidende Eigenthümlichkeit ſeiner Kunſt noch deutlicher ausſprach, als ſeine italieniſchen Singſpiele; ein Werk, in welchem ſich die ganze Reinheit und Tiefe ſeiner Kunſtbegeiſterung wiederſpiegelt, und welches ſo völlig neu und original iſt, wie es nur aus ſeinem Geiſte entſpringen konnte. Dies iſt die unter dem Namen „Alexanderfeſt“ bekannte Ode, die man aber „Timotheos und Cäcilia“ nennen ſollte. Wir haben hierin das unzweideutigſte Bekenntniß, auf was in dieſen Tagen der Streitigkeiten und Mißgeſchicke ſein innerſtes Denken und Sinnen gerichtet war. Liebe zur Muſik, Begeiſterung für jene Kunſt, in der allein ſein geiſtiges Selbſt athmete und ſich zu unſterblicher Bedeutung aufſchwang, Verkündigung ihres reinen Gehaltes, ihrer eigenthümlichen Macht: dies war es, wofür er jetzt ſeine volle Kraft einſetzte. Wer Händel kennt, weiß daß ihm eben in ſeiner damaligen Lage eine ſolche Aufgabe nahe treten mußte. Entweder waren die muſikaliſchen Streitigkeiten ohne einen tief bedeutſamen Gegenſatz, nur hervor gerufen durch gewöhnliche menſchliche Leidenſchaften, von Händel's Seite namentlich durch Herrſchſucht (wie die gedankenloſe Menge meinte), und die Tonkunſt entbehrte überhaupt des geiſtigen Vollgehaltes (wie mehrere der klügſten Männer ſeiner Zeit behaup-

teten), — oder er irrte ſich nicht, es war wirklich der innere Drang der Kunſt, was ihn zum Kampfe trieb, nicht das Streben niederer Herrſchſucht, und er war wirklich im Rechte, wenn er eben das als ſeine eigentliche, als ſeine einzige Beſtimmung erkannte, der Tonkunſt noch denjenigen Grad von Vollendung zu verleihen, ohne welchen die andern Künſte ihr nie die völlige Ebenbürtigkeit zuerkennen konnten. So mußte alſo ein Werk, in welchem die Tonkunſt ſelber den Gegenſtand bildete, ſein nächſter Schritt ſein, und er war jetzt allſeitig vorbereitet ihn zu thun. Auch für ſein eignes Kunſtbewußtſein wurde derſelbe von größter Bedeutung, denn er überwand damit einen gewiſſen Zwieſpalt oder doch eine vor dem höchſten Kunſtgedanken nicht völlig gerechtfertigte Zweiſeitigkeit; ein Neues trat hervor zwiſchen Oper und Oratorium und über denſelben — die Macht der freien, reinen, auf die Ausprägung ihrer eignen Idee gerichteten Tonkunſt. Deßhalb bezeichnet dieſes Werk, deſſen äußere Schickſale keine durchgreifenden Ereigniſſe zur Folge hatten, im inneren Leben Händel's eine entſcheidende Wendung.

Unter den vielen Anzeichen einer durchaus reinen Muſikliebe, welche man kurz vor Händel's Auftreten in England wahrnahm, war die Feier des Cäcilientages das bedeutſamſte und lehrreichſte; das bedeutſamſte, weil nichts ſicherer auf ein feſtes Ziel deutet, als das Einſchlagen des geradeſten Weges dorthin; und das lehrreichſte, ſofern es uns in dem Verlangen nach einer das bisher Geleiſtete überragenden Muſik zugleich erkennen läßt, wieweit daſſelbe durch die ſchöpferiſche Kraft der Eingebornen befriedigt werden konnte. Der Gegenſtand iſt von den engliſchen Geſchichtſchreibern der Muſik auch immer mit Aufmerkſamkeit behandelt, freilich nie von einem allgemeinen Geſichtspunkte aus, und neulich von Husk in einem beſonderen Buche antiquariſch, aber nicht wiſſenſchaftlich und auch bei weitem nicht vollſtändig und genau beſchrieben.

Cäcilia, eine chriſtliche Martyrin, wurde wegen der wunderbaren muſikaliſchen Fähigkeiten, welche die fromme Sage ihr nachrühmt, von den Tonkünſtlern zur Schutzheiligen erkoren; ihr Kalendertag (in England der 22. November) vereinigte die Muſiker zu Unterhaltungen, die, lange auf häusliche Kreiſe beſchränkt, ſich endlich zu öffentlichen Muſikfeſten erweiterten. So war es in allen Ländern,

aber nur in England ſollte ſich etwas Eigenthümliches daraus geſtalten. Es war kein Geringerer als Purcell, welcher die engliſchen Cäcilientage einweihte. Zu der erſten öffentlichen Feier, die am 22. November 1683 in London ſtattfand, componirte er drei Oden, zwei engliſche (»Welcome to all the pleasures!« — »Raise the voice, all instruments obey!«) und eine lateiniſche (»Laudate Caeciliam!«), von denen die erſte ſofort im Druck erſchien. Die Muſik für das folgende Jahr lieferte Purcell's Lehrer und Freund Dr. Blow, und dieſelbe wurde ſogar noch vor der Aufführung gedruckt, der Anfang des Textes lautet »Begin the song, your instruments advance!« Blow ſetzte eine zweite Ode für das Jahr 1691 (»The glorious day is come«), und Purcell folgte dem 1692 mit ſeiner beſten Compoſition für das Cäcilienconcert (»Hail, bright Cecilia, hail!«): ſchon die Gedichte ſind viel bedeutender, als die zu ihren früheren Werken. Uebrigens hatten alle bisher abgeſungenen Poeſien nur einen geringen epiſchen Gehalt, waren alſo mehr Hymnen als Oden, und obwohl ſie viele tief muſikaliſche Anſchauungen ausſprechen, beſteht doch in ihnen nur eine ſehr loſe Verbindung zwiſchen Apoll und Cäcilia. Nach zehnjährigem Beſtehen, 1693, nahm das Feſt eine mehr geiſtliche Wendung: neben der Aufführung der Ode im Concertſaale fand jetzt (zum erſten Male, ſoviel man weiß) eine Kirchenaufführung ſtatt, bei welcher Dr. Battell, der Unterdekan an der Hofkirche, über den Nutzen der kirchlichen oder geiſtlichen Muſik und die in Gottes Wort gegründete Rechtmäßigkeit derſelben predigte. Aehnliche Predigten wurden alljährlich auch in den ſchnell ſich bildenden Cäciliengeſellſchaften anderer Städte Englands gehalten und gleich dieſer erſten gewöhnlich durch den Druck verbreitet. Für die Aufführung in der Kirche zum Jahresfeſte 1694 ſchrieb Purcell ſein berühmteſtes Werk, das Te Deum und Jubilate in Ddur, welches unſerm Händel bei der Ausarbeitung ſeines Utrechter Te Deum in mehrfacher Hinſicht als Muſter vorſchwebte (vgl. I, 388). Blow folgte auch im Geiſtlichen den Fußſtapfen ſeines herrlichen Schülers und componirte zur nächſtjährigen Feier ebenfalls ein Te Deum und Jubilate. Als daſſelbe aufgeführt wurde, feierte Purcell ſeinen Cäcilientag ſchon nicht mehr in dieſer Welt, denn er ſtarb am 21. November 1695. Mit ſeinem Hinſcheiden iſt die Bedeutung dieſer Feſte, was das

ſchöpferiſch Muſikaliſche betrifft, zu Ende; aber das Hand in Hand-gehen der Dichter, der Muſiker und der Geiſtlichen zur Verherrlichung der Muſik, der weltlich freudigen wie der geiſtlich erhabenen, war für ganz England von den nachhaltigſten, wohlthätigſten Folgen und hatte in andern Ländern ſeines Gleichen nicht. Unverkennbar ſtrebte die Tonkunſt und mit ihr das geſammte Leben hier ſchon in den erſten Jahren der Regierung Wilhelm's III. zu jener Höhe auf, die erſt ein halbes Jahrhundert ſpäter erreicht wurde. Warum nun die Blüthen eines vielverheißenden Frühlings um 1690 ſo bald abwelkten, ohne die volle Frucht in ihrem Schooße zu bergen, ſieht man wieder mit überraſchender Deutlichkeit an dem muſikaliſchen Theile dieſer Entwicklung. Der große Dryden hatte zum Jahre 1687 eine Cäcilienode geliefert (»From Harmony, from heavenly Harmony«), die freilich nicht ſo leicht in Muſik zu bringen war, wie jene von D'Urfey und Brady, welche Blow und Purcell ſetzten, deren erſte Strophe aber in ihrem geiſtigen und dichteriſchen Gehalte allein ſchon alle übrige Cäcilienpoeſie aufwog. Und dieſes Gedicht kam nicht an Purcell, ſondern an einen Italiener (Gio. B. Draghi): ſo wenig begegneten und verſtanden ſich die beſten Kräfte! Als Dryden zehn Jahre ſpäter abermals eine Ode dichtete, eine Ode, welche der geſammten Cäcilienfeier eine nie gehabte Verklärung verlieh, war Purcell geſtorben, und ein Jeremias Clarke machte ſich an die Compoſition derſelben; ſeine Muſik der Nachwelt zu überliefern, ſcheint niemand der Mühe werth gehalten zu haben. Man ſieht alſo, daß die größten dichteriſchen und tonkünſtleriſchen Kräfte herbei gezogen, aber nicht zu einer innigen, fruchtreichen Verbindung geführt wurden; die Vereinigung der Dicht- und Tonkunſt wurde gewünſcht und erſtrebt, aber nicht als ein in der Geiſtesharmonie ebenbürtiger Naturen geſchloſſener Liebesbund, ſondern mehr ſo, daß beide freundlich neben einander hergingen, das Große neben dem Kleinen, das Muſterhafte neben dem Bedeutenden, wie es ſich zufällig zuſammen fand. Aber auch Purcell, darf man behaupten, würde der Dichtung Dryden's nicht Genüge gethan haben; er hätte ſich ſchon ſeine Ode nicht entgehen laſſen, wenn die wirkliche Bedeutung derſelben über andern Cäcilienpoeſie gegenüber von ihm wäre erkannt worden, und wenn er ſein Streben nicht mehr darauf gerichtet hätte, über gute Verſe ſchöne

Melodien zu machen, als darauf, Geist dem Geiste zu verbinden, mit der höchsten Dichtung sich in einen Ringkampf einzulassen. Es war also noch nicht diejenige Tonkunst da, welche es wagen durfte einer durchaus vollendeten Dichtung ebenbürtig die Hand zu reichen.

Dryden dichtete die unter dem Titel „Alexander's Fest oder die Gewalt der Musik" berühmt gewordene Ode im September 1697, denn am dritten dieses Monats meldete er seinem Sohne: „Ich schreibe jetzt einen Gesang für das Fest der h. Cäcilia, die, wie Du weißt, die Patronin der Musik ist. Dies ist mühsam und keineswegs einträglich; aber ich konnte es den Musikern nicht abschlagen, die insgesammt in mein Haus kamen und mich um eine solche Gefälligkeit ersuchten, einer von ihnen ist Herr Baltgeman, dessen Eltern die Verwandte deiner Mutter sind."[1]) Die Gefälligkeit wurde indeß besser vergolten, als der alte Barde zu erwarten schien, denn einer seiner Lebensbeschreiber erzählt, daß die Gesellschaft ihm £ 40 dafür zahlte: freilich nicht viel für ein solches Gedicht, aber doch viel für eine Gesellschaft, die ihren Concertsaal für £ 5 miethete. Aus dem Briefe an seinen Sohn, der gewiß gleichzeitig wurde hervor er von dem Gedichte eine Zeile zu Papier gebracht hatte, scheint hervor zu gehen, daß ihm anfangs ziemlich handwerksmäßig zu Muthe war; aber der Genius der Dichtung muß dann plötzlich über ihn gekommen sein. Dieses erhellt auch aus einem Berichte, den Bolingbroke erstattet. „Herr St. John, der spätere Lord Bolingbroke, machte dem von ihm sehr verehrten Dryden einmal einen Morgenbesuch und fand ihn in ungewöhnlicher, fast fieberhafter Aufregung. Sich nach der Ursache erkundigend, sagte der alte Sänger zu ihm: 'Ich bin die ganze Nacht auf gewesen; meine musikalischen Freunde gewannen mir das Versprechen ab, ihnen für ihr Cäcilienfest eine Ode zu schreiben; der Gegenstand, welcher sich mir darbot, hat mich so gefaßt, daß ich nicht davon abstehen konnte bis alles vollendet war: hier ist es, beendigt in einem Zuge'. Und damit zeigte er diejenige Ode, welche die lyrische Poesie der Briten über die jeder anderen Nation erhebt." Nach einer andern, auf einen Brief Dryden's sich stützenden Erzählung

1) The Works of John Dryden, edited by Sir Walter Scott (Edinb. 1821. 18 vols 8.) XVIII, 113.

nahm ihn das Gedicht volle vierzehn Tage in Anſpruch, was Walter Scott, der in ſeinem Leben des Dichters das ſoeben Angeführte berichtet, auf ſpätere Correcturen u. dergl. beziehen möchte; jedoch aus der Art, wie Dryden ſich gegen ſeinen Sohn ausdrückt, ſollte man eher ſchließen, daß nicht die Nachhülfe, ſondern die Vorbereitung den größten Theil der vierzehn Tage in Anſpruch nahm. Schon die Wahl des Gegenſtandes deutet ſozuſagen auf ein gelehrtes Vorſtudium, und er war deſſelben hier um ſo mehr benöthigt, als er anfangs der Meinung ſein mußte, ſeine Cäciliengedanken in dem vor zehn Jahren verfaßten Gedichte weſentlich erſchöpft zu haben. Nun ſann und ſuchte er tagelang: da plötzlich und unerwartet that ſich ihm eine neue Welt auf, ſein Geiſt entbrannte, und in der dichteriſchen Gluth einer einzigen Nacht geſtaltete er den herrlichen Gedanken. Daß dieſes Gedicht ſo ſehr die Merkzeichen eines plötzlichen, einheitlichen Entſtehens an ſich trage, wie nur irgend eins, darin wird man alſo Walter Scott gewiß beiſtimmen. Die Entſtehung deſſelben hat überhaupt etwas Wunderbares. Ein 67jähriger Greis, der ſich in allen Dichtungsarten verſucht hatte und im Dramatiſchen ſeine Meiſterſtücke geleiſtet zu haben glauben mußte, übernimmt aus Rückſichten ein Gedicht zu ſchreiben und zwar einen Muſikert, nach ſeiner Anſicht alſo eine der niederen Gattung der Poeſie angehörige, die volle Bethätigung dichteriſcher Kraft nicht zulaſſende Aufgabe: und nun ſieht er unter ſeinen Händen eine Dichtung entſtehen, alle äußeren Zwecke überflügelnd ſo aus dem tiefſten Weſen der Muſik heraus geboren, daß dagegen die poetiſche Thätigkeit ſeines langen Lebens wie erliſcht und ihm im Feuer der Begeiſterung ſelber das Bewußtſein kommt, erſt jetzt die Höhe ſeines Schaffens erreicht zu haben! Doch wagte er erſt dann ſeinem eignen Bewußtſein zu trauen, als die Oeffentlichkeit derſelben Meinung war und ſchrieb nun an einen Freund: „Ich freue mich von allen Seiten zu hören, daß die ganze Stadt meine Ode für die beſte aller meiner Dichtungen erklärt. Ich ſelber dachte ſo, als ich ſie ſchrieb; aber da ich alt bin, mißtraute ich meinem eignen Urtheil.“ Und darauf ſoll er denn eines Tages im Kaffehauſe zu einem jungen Manne, welcher ihm lobſagend mittheilte, man halte ſeine Ode (in ihrer Art) für die beſte in irgend einer Sprache, auch ohne Umſchweife geantwortet haben: „Sie ſagen wahr, junger Herr, es

ist die beste und wird die beste bleiben." „Dieser so besonders starke Ausdruck (setzt Walter Scott hinzu) darf nicht auf Rechnung der Eitelkeit geschrieben werden. Es war die innere Stimme des Verdienstes, welche hierin wie unwillkürlich hervorbrach, und ich fürchte, sie wird als prophetisch gelten."[2]) Auf diese Ode, welche im Jahre 1711 durch Clayton's Musik verunehrt wurde (s. I, 298), richtete nunmehr Händel sein Auge, nachdem das frühere Interesse längst erloschen oder entartet war, und wählte sie als geltues Gefäß, um in freier Erneuerung des ursprünglichen Gedankes jetzt sein Cäcilienopfer darzubringen.

Timotheus und Cäcilia. 1736.

(Alexander's Feast.)

Der erste Theil war vollendet »January ỹ 5. 1736«; die ganze Ode am »12 Jan. 1736«; der hierzu gedichtete Anhang und somit das ganze Werk »Finis | 17 January 1736«. Der Zeitpunkt des Anfanges ist nicht angegeben, wird aber in die letzten Tage des vorauf gegangenen December fallen. Genau genommen, geht also das Werk bis in das Jahr 1735 zurück; aber der Einfachheit wegen können wir 1736 als die Zeit seiner Entstehung festhalten.

Ein neuer Freund Händel's, Newburgh Hamilton, übernahm die Zurichtung oder Eintheilung des Textes. In welchem Sinne und mit welchen Erwartungen er dieses ausführte, hat er uns in seinem „Vorworte" erzählt: „Die folgende Ode wird allgemein für die ausgezeichnetste in ihrer Art angesehen (wenigstens in unserer Sprache), und alle Kunstliebhaber haben sie mit Ungeduld in einem musikalischen Kleide zu sehen gewünscht das ihrer würdig wäre. Aber da die neueren Fortschritte in der Musik so sehr von derjenigen Weise der Compositionen abweichen, für welche dieses Gedicht ursprünglich bestimmt war, so zweifelten viele, daß solches jemals zu bewerkstelligen sein werde: eine Veränderung der Worte, wie sie nöthig ist, um dieselbe für eine jetzige musikalische Composition geschickt zu machen, schien kaum ausführbar ohne den gehörigen Fluß zu unterbrechen,

2) W. Scott, Dryden's Works I, 445 f.

welcher das ganze Gedicht bewegt, und also ohne daſſelbe flach und unbedeutend zu machen. Auch ich war lange dieſer Meinung, nicht nur aus Mißtrauen in meine Fähigkeiten, ſondern auch wegen des ſchlechten Erfolges der Verſuche einiger geiſtreichen Männer, deren Veränderungen des Originals, oder Zuſätze zu demſelben, ſich als ſehr unpaſſend auswieſen. Doch bei einer eingehenderen Betrachtung der Ode ſchwanden die anſcheinenden Schwierigkeiten, obwohl ich an dem Grundſatze feſthielt, mir bei einem Gedichte keine irgendwie ungerechtfertigte Freiheit zu nehmen, welches ſo lange ein Ehrendenkmal unſerer Nation geweſen iſt, und dem niemand etwas weſentliches nehmen oder zuſetzen kann ohne es zu verſchlechtern. Ich beſchränkte mich deßhalb einfach auf eine Eintheilung deſſelben in Arien, Recitative und Chöre, die Worte im Ganzen als ſo heilig anſehend, daß kaum ein einziges verletzt oder von ſeiner urſprünglichen Stelle gerückt wurde. Mit welchem Erfolg ich dieſes gethan habe, und ob ich jene ausgezeichnete, herrliche Schilderung der Leidenſchaften bewahrte, indem ich ſie dem gegenwärtigen muſikaliſchen Geſchmacke anzubequemen bemüht war, darüber hat die Welt zu urtheilen. Ich geſtehe, mein hauptſächlichſter Geſichtspunkt war, die gegenwärtige günſtige Gelegenheit nicht zu verlieren, nämlich es nun von jenem großen Meiſter in Muſik geſetzt zu ſehen, der mit Vergnügen dieſe Arbeit übernommen hat, und der allein im Stande iſt der Ode Genüge zu thun, deſſen Compoſitionen auch ſchon lange gezeigt haben, daß ſie ſogar die hartnäckigſte Parteilichkeit beſiegen und ſelbſt den ſinnloſeſten Worten Leben verleihen können. Wenn daher dieſes Werk ſich nur einigermaßen den Beifall der wahren Kenner der Poeſie und Muſik erwirbt, ſo werde ich mich glücklich ſchätzen es beſſerer zu haben, überzeugt, daß es faſt unmöglich iſt, der Welt in jenen Künſten etwas Vollkommeneres zu bieten, als die vereinten und höchſten Erzeugniſſe eines Dryden und eines Händel.“[*]) Das Werk unſer-

[*]) „PREFACE.

„The following Ode being universally allow'd to be the most excellent of its kind (at least in our language), all admirers of polite amusements have with impatience expected its appearing in a musical dress equal to the subject. But the late improvements in musick, varying so much from that taste of composition, for which this poem was originally design'd, must

ſchied ſich jetzt alſo ſchon in der zarten pietätvollen Behandlung des Textes von jener Bearbeitung für Glayton, die John Hughes unternahm. Der Gedanke der Dichtung iſt nicht durch den Schwall angeblich muſikaliſcherer Worte verdunkelt, die herrliche Geſtalt dieſes Kunſtkörpers tritt in allen Gliedern frei hervor.

Dryden übergeht diesmal die mythologiſchen und urgeſchichtlichen Sagen von der wunderbaren Wirkung der Muſik, und legt einen hiſtoriſchen Vorgang zum epiſchen Mittelpunkte ſeines Geſanges: das Siegesfeſt Alexander's, an welchem Timotheos aus Theben durch die Gewalt ſeiner Kunſt aus der großen Schaar der verſammelten Muſiker Griechenlands hervor ragte. Er war eigentlich Flötenſpieler; doch Dryden läßt ihn namentlich mit ſeinem Geſange und

---

people despair'd of ever seeing that affair properly accomplish'd: the alterations in the words [necessary to render them fit to receive modern compositions] being thought scarcely practicable, without breaking in upon that flow of spirit which runs thro' the whole of the poem, which of consequence would be render'd flat and insipid. I was long of this opinion, not only from a diffidence in my own capacity, but the ill success of some ingenious gentlemen, whose alterations of, or additions to the original, prov'd equally ill-judg'd. But upon a more particular review of the Ode, these seeming difficulties vanish'd, tho' I was determin'd not to take any unwarrantable liberty with that poem, which has so long done honour to the nation; and which no man can add to, or abridge, in any thing material, without injuring it: I therefore confin'd myself to a plain division of it into Airs, Recitative, or Chorus's, looking upon the words in general so sacred, as scarcely to violate one in the order of its first place. How I have succeeded, the world is to judge; and whether I have preserv'd that beautiful description of the passions, so exquisitely drawn, at the same time I strove to reduce them to the present taste in sounds.

»I confess my principal view was, not to lose this favourable opportunity of its being set to musick by that great master, who has with pleasure undertaken the task, and who only is capable of doing it justice; whose compositions have long shewn, that they can conquer even the most obstinate partiality, and inspire life into the most senseless words.

»If this Entertainment can, in the least degree, give satisfaction to the real judges of poetry or musick, I shall think myself happy in having promoted it, being perswaded, that it is next to an impossibility, to offer the world any thing in those arts more perfect, than the united labours and utmost efforts of a Dryden and a Handel.

N. H.«

den Saiten ſeiner Lyra in pſychologiſcher Folge alle Saiten einer griechiſchen Bruſt berühren.

Nach einer kurzen aber erſchöpfenden Einleitung ſingt Timotheos zunächſt von Zeus, wie er auf die Erde herab kam, ein göttliches Geſchlecht gründend: und ſeine Schilderung der glanzvollen Erſcheinung des Vaters der Götter und Helden ruft den in der Seele Alexander's ſchlummernden hochfliegenden Lieblingsgedanken eines unmittelbar göttlichen Urſprunges wieder hervor; in höchſter Kraftanſtrengung meint der Held, Vater Zeus nachahmend, die Sphären bewegen zu können. Der weiſe Künſtler weiß ſeinen Geiſt durch einen Geſang auf Bacchos in eine mehr irdiſche Bahn zurück zu lenken, aber in die des ſinnlichen Uebermuthes: bethört von dem weinfrohen Geſange, ſieht er alle ſeine Schlachten noch einmal durch, rettet die überwundenen Feinde aus, ſchlägt die ſchon Geſchlagenen. Timotheos ſieht den tollen Muth der ihn bethört, und wiſſend daß der nächſte Ton in der Scala der Empfindungen das Mitleid iſt, ſingt er von Darius, dem großen Perſerkönige, dem edlen guten Menſchen, der dennoch von allen, denen er wohlgethan, ſo elend verlaſſen auf wüſtem Feld ſein Leben aushauchte. Alexander iſt von tiefſtem Mitleid zu Thränen gerührt. Händel hat durch die Wiederholung der Worte in einem Chore, der wie ein ſchwerer Seufzer aus der Verſammlung dem Geſange nachhallt, die Wirkung noch vertieft und länger feſtgehalten. Alles iſt erſchüttert, nur der Urheber ſelber bewahrt den Gleichmuth eines echten Künſtlers. Gewaltthätige Handlungen bringen hartes Schickſal auch über die Guten, der Anblick ihrer Leiden erregt Mitleid, Mitleid in einer edlen Bruſt erzeugt Widerwillen vor allem zerſtörenden Thun und iſt der Liebe verwandt, Liebe und Zuneigung erwecken das Verlangen nach einem behaglichen friedlichen Lebensgenuſſe. So ſingt ihm Timotheos in lydiſchen Weiſen: Krieg iſt voll endloſer Mühſal, Ehre ein leeres Nichts; hältſt du die Welt des Erobernswerth, halte ſie auch werth des Genießens; ſieh Thais in blühender Schönheit die zur Seite! Der Chor ſtimmt einen lauten, zum Himmel ſchallenden Jauchzer an; von Lieb' und Wein geſungen, ſinkt der Held ſeiner Schönen an die Bruſt: und ſo iſt es die Liebe, die über die andern Empfindungen jetzt den Sieg davon trägt, die Muſik aber iſt die Macht, welche ihr dieſen Sieg verſchaffte. Hier ſchließt

der Muſiker den erſten Theil, vier Abſtufungen der Empfindungen ſo darſtellend wie ſie in gegenſätzlicher Verknüpfung aus einander entſpringen. Von der höchſten Erhebung, dem Uebermuth der Gottähnlichkeit, ſinkt der Held herab bis zu thatloſem Genuſſe und bis zum Vergeſſen ſeiner ſelbſt in träger ſüßer Ruhe. Auf einer ſo unbegreiflich ſchnell zurück gelegten Bahn iſt der Kreislauf einer langen Entwicklung beſchrieben, und dieſer wunderbare Ring durch die dunkle Region der Gefühlswelt erhellt und erklärt uns denjenigen Theil unſeres Innern, welcher ſonſt ſo räthſelhaft iſt. Die Muſik macht es vernehmlich, daß das Gefühl eine wirkliche, in geordneter Folge ſich entfaltende Macht iſt, kein unbeſtimmtes, willkürliches Schwanken und Wogen; die ſinnvolle, gedrängte, zu plaſtiſchen Bildern erhobene Geſtaltung deſſelben wird man daher dieſer Kunſt immer als ihr eigentliches Gebiet und als ihre wahre Aufgabe zuerkennen müſſen.

Das in der Gompoſitionen als zweiter Theil Bezeichnete zerlegt ſich in zwei große Hälften. Die erſte derſelben hat man als den Schluß des eigentlich griechiſchen Theiles dieſer Ode anzuſehen; Alexander wird hierin wieder auf den in ſeiner Natur verwallenden, den Mittelpunkt aller ſeiner Geiſteskräfte bildenden hereiſchen Grundzug zurück geführt. Um ihn aus ſeiner Erſchlaffung aufzurütteln, ruft Timotheos die für einen griechiſchen Geiſt ſo unheimliche und tief aufregende Vorſtellung von den im Kampfe Gefallenen hervor, denen die Perſer das Begräbniß verweigerten, und die nun in ihrem unbeſchreiblich qualvollen Zuſtande um Rache ſchreien. Die Wuth aller Kampfgenoſſen iſt in ſtürmiſcher Wallung bei dieſem Frevel, an ihren unglücklichen Freunden verübt, und Alexander ergreift die Fackel zur Zerſtörung der Paläſte der Barbaren; Thaïs ſelbſt, die entzückende Schönheit, iſt kriegeriſchen Muthes voll, ja ſie ſchreitet voran und führt ihren Helden zu ſeiner Beute, einer Helena gleich in ein anderes Troja die Brandfackel ſchleudernd. So überraſchend und aufregend, wie das Vorausſchreiten dieſer Heldenbraut, iſt auch der Ton, den die Muſik hier plötzlich zu den Worten „Thaïs führt ihn an (Thais led the way)" anſtimmt; man glaubt bei gänzlicher Verſchiedenheit im äußern Baue zwiſchen dieſer und der vorauf gehenden Melodie einen innern Einklang zu vernehmen, und doch fühlt man ſich durch etwas völlig Neues mit unwiderſtehlicher Gewalt fortgeriſſen. Wenn

alſo irgendwo, ſie wird bei dieſem Schluſſe die volle Wirkung des in dem Gedichte geſchilderten Vorganges erſt durch das Hinzutreten der Händel'ſchen Muſik empfunden; und bei einem entſprechend großartigen Vortrage iſt es zweifelsohne gewiß, daß in den Zuhörern die Stimmung Alexander's und ſeiner Feſtſchaar auf's neue lebendig wird.

In ſolcher Art und Stärke wirkte Muſik auf einen griechiſchen Menſchen, und hierauf gründen ſich die Sagen von ihrer wunderbaren Kraft. Dann kam Cäcilia; eine neue Welt that ſich auf, die Orgel ertönte, Hymnengeſang erſcholl, die Bruſt weitete ſich, die Enge griechiſcher Empfindung wurde durchbrochen. Das reine Menſchenthum als herrſchende Anſchauung und Stimmung trat zurück, das bei den Griechen prieſterlich eingegrenzte Gottesbewußtſein wurde jetzt der Grundton eines ganz neuen, lebenskräftigen Gottbewußtſeins, die chriſtliche Menſchheit trat hervor. Wer den Chorſatz einmal gehört hat, in welchem Händel dieſe neue Zeit verkündet, dem wird er wie Wall und Mauern eines hohen chriſtlichen Domes verſtehen. Timotheos reiche Cäcilia den Preis, ſingt der Dichter zum Schluſſe; aber nein, beiden ſei er gewährt: er ſchwellte die kraftertragende menſchliche Perſönlichkeit gleichſam zum Göttlichen empor, ſie läßt uns verehrungs- und bewunderungsvoll eine neue himmliſche Geſtalt wahrnehmen. So erhebt ſich das wundervolle Gedicht erſt dadurch zu ſeiner ganzen Größe und zum vollen Preiſe der Tonkunſt daß es die verſöhnte Einigung des Griechiſchen und Chriſtlichen offenbart. Eine derartige, unſer tiefſtes Leben durchdringende Verſöhnung, welche in allen andern Künſten von jedem Einzelnen frei erkämpft werden muß, bildet den natürlichen Untergrund der Tonkunſt. Daher iſt ſie in ſo einziger Weiſe die Kunſt der neueren Menſchheit geworden; denn ohne Einbuße griechiſcher Schönheit und Lebensfülle vermag ſie ſich zu dem Ausdrucke der höchſten chriſtlichen Begeiſterung zu erheben.

Hier am Ende der Ode ließ Händel ein »Concerto for the Organ and other Instruments« folgen, und hielt es für angemeſſen mit einem beſonderen Preisliede auf die heil. Cäcilia zu ſchließen. Zu dem Zwecke ſchrieb Hamilton den Anhang „Ein Dankliſ ſchallt zum Himmel auf (Your voices tune and raise them high)" das einzige was er der Ode hinzu zu ſetzen wagte. Im übrigen iſt es der Muſik, getrennt von den Worten, wenig zu ſagen; es iſt ihr höher Ruhm,

zu Dryden's Dichtung den muſikaliſchen Kanon zu bilden, wie es Händel's Ruhm und überragende Bedeutung iſt, das hier beſungene Grundverhältniß der Tonkunſt durch ſeine Erſcheinung allſeitig erhellt und zum Ideal erhoben zu haben. Er hat mit ſeinen Tönen (ſagt Hamilton in einem dem Textbuche beigefügten Gedichte) in den britiſchen Theatern eine Begeiſterung erregt, wie nur immer Timotheos vor der glänzenden Verſammlung Alexander's; und zugleich hat er in Cäciliens Geiſte Hymnen geſungen, welche die chriſtliche Menſchheit ganz allgemeinhin als ihre Sprache annahm und in denen ſie ſich für immer verſtehen wird. Als zwei, in der Glühhitze des Genies vereinigte Funken jener himmliſchen Flamme, welche durch eine myſtiſche Kunſt unſer Daſein erwärmt, beſchreibt Hamilton dieſes dichteriſch-muſikaliſche Werk, und wünſcht dem alten Dichter, den Tag mit erlebt zu haben, der ſeine majeſtätiſche Dichtung in einer ſolchen muſikaliſchen Herrlichkeit prangen ſah.*)

---

*) „To Mr. Handel,
On his setting to Musick Mr. *Dryden's* Feast of Alexander".

Let others charm the list'ning scaly brood,
Or tame the savage monsters of the wood;
With magick Notes inchant the leafy grove,
Or force ev'n things inanimate to move;
Be ever your's (my friend,) the God-like art
To calm the passions, and improve the heart;
The tyrant's rage and hell-born pride controul,
Or sweetly sooth to peace the mourning soul;
With martial warmth the hero's breast inspire,
Or fan new-kindling love to chaste desire.
That Artist's hand (whose skill alone could move
To glory, grief, or joy, the Son of Jove!)
Not greater raptures to the Grecian gave,
Than British Theatres from you receive,
That Ignorance and Envy vanquish'd see,
Heav'n made, you rule the world by Harmony.
Two glowing sparks of that celestial flame,
Which warms by mystick art this earthly frame,
United in one Ideze of grand heat,
Produc'd this piece in verse and sounds complete;
The Sister Arts, as breathing from one soul,
With equal spirit animate the whole.

An dem dichterischen Gemälde ist nächst dem musikalischen Tiefsinne, welcher es durchdringt, nichts mehr zu bewundern, als die Treue, mit der es uns Alexander's, und in ihm als dem verdichteten Kern des schönsten Griechenthums zugleich griechisches Wesen und Empfinden verführt, von aller modernen Lyrik nur Göthe's Braut von Korinth vergleichbar. Es ist schlechterdings kein Wort darin, welches nicht den Geist des reinsten Griechenthums athmete. Insofern hatte Händel leichte Arbeit; sein objectiver Sinn, der ein Kunstwerk nie anders zu gestalten vermochte als so, daß sich Art und Geist der Zeiten darin wiederspiegeln, fand hier schon eine völlig gebrochte Bahn. Aber sie richtig zu betreten, war doch so leicht nicht, wie es den Anschein haben könnte. Ein sehr verführerischer Abweg lag nahe, wenigstens für jeden in Händel's Zeit, der denkender Künstler, aber nicht Händel war. Bei einem Gesange von der Wirkung der griechischen Musik erwachten nämlich alle jene Vorstellungen, welche die Gelehrten über die Art und Ausführung der Musik der Alten zu wege gebracht hatten. Was war natürlicher, als, in einen allgemeinen Irrthum der Zeit eingehend, das Geistige mit dem Antiquarischen zu verwechseln, zu verquicken, und den Versuch zu wagen, den Geist mit Hülfe der Alterthumskunde wieder zu erwecken, die wunderbare Wirkung der griechischen Tonkunst durch eine möglichst genaue Nachzeichnung der Form und Technik der antiken Musik zu erreichen? Wir bewegen uns hier keineswegs in leeren Möglichkeiten, denn ein bis auf den heutigen Tag hoch gefeierter Künstler in Händel's Zeit hat diesen Abweg wirklich betreten und viel Lob dafür erhalten.

Eine der berühmtesten Cantaten von Benedetto Marcello, Timoteo genannt, behandelt denselben Gegenstand und zwar ebenfalls nach Dryden's Dichtung, welche der Mathematiker Conti für ihn in's Italienische übertrug.*) Die Musik existirt nur handschriftlich, hat

And Dryden first the welcome day to bless,
Which cloth'd his numbers in so fit a dress.
Where his majestick Poetry was crown'd
With all your bright magnificence of Sound.
How would his wonder and his transport rise!
Whilst from'd Tomotheus yields to you the prize.

*) »Timoteo, o gli effetti della Musica«. Gedruckt in: Prose, e Poesie

ſich aber glücklicherweiſe noch finden laſſen. Mein Exemplar hat den Titel: »Il Timoteo overo Gli effetti della Musica. Cantata a due voci di Sua Eccellenza Sigr. Benedetto Marcello.« Die Zeit ihrer Entſtehung kann mit Hülfe der Ueberſetzung ziemlich ſicher ermittelt werden. Abate Conti war zuerſt im Jahre 1715 in London, und ſchon damals des Engliſchen ſoweit mächtig, daß er den Cäſar, die Tragödie des Herzogs von Buckingham (S. 84), überſetzen konnte. Er ging 1717 von Deutſchland aus zum zweiten Male nach England, im März 1718 nach Paris, 1726 von dort nach Venedig zurück. Dryden's Ode hat er ſeiner eignen Angabe zufolge in Paris übertragen,[6]) alſo in den Jahren 1718—1726. Vielleicht unmittelbar nach ſeiner Ankunft in Venedig wird ſein Freund Marcello, mit welchem er von Paris aus in Sachen griechiſcher Tonkunſt einen Briefwechſel unterhielt, ſie in Muſik geſetzt haben, vermuthlich alſo ſchon Jahre vor Händel, jedenfalls nicht nach ihm. Conti ſcheint die Bearbeitung von Hughes vor ſich gehabt zu haben. Er iſt aber in der Ausbreitung der Ode noch viel weiter gegangen; ganze Strophen ſind hinzu gedichtet, auch iſt überall Solo- und Chorgeſang geſchieden und ſo in Wechſelwirkung geſetzt, wie man es für dramatiſch-griechiſch hielt. Beide, Ueberſetzer und Tonſetzer, gehörten zu den gläubigſten Verehrern des geſammten griechiſchen Muſikweſens. Marcello ſetzte die ganze Cantate ein- und zweiſtimmig, nämlich die Recitative und die kurzen lyriſchen Sätze für eine Stimme, alle Chorſtellen ohne Ausnahme für zwei Stimmen; ein einfacher Grundbaß für das Clavier bildet die Begleitung: alles, um die Simplicität der Alten zu erreichen und die Dichtung auf die deutlichſte Weiſe vorzutragen. Aber wenn Händel ſeine Worte recht deutlich verkünden will, wählt er einen vollen Chor, und wenn er überaus deutlich werden will, ſo bedient er ſich achtſtimmiger Doppelchöre. Marcello's Chorſtimmen bilden einen wirklich zweiſtimmigen Satz, der zwar keine große, keine Steffani'ſche Kunſt offenbart, aber doch auf moderne oder, richtiger ge-

del Signor Abate Antonio Conti. Paris Vers. Vol. I p. XLIV—LIII. (Erſter Druck: Venedig 1739. 4. Die zweite erſchien daſelbſt 1756, nach des Verfaſſers Tode.)

6) Conti, Prose, e Poesie, vol. I p. XI.

ſagt, auf vernünftige Weiſe geſtaltet iſt. Aber dies war ſchon eine ſchwere Abirrung vom orthodoxen Griechiſchen, welches nach Plato nur Uniſono- und Octavengeſang kannte und eben damit im Ohre die machtvollſte Wirkung erzielte. Den Namen „Timotheo“ trägt die italieniſche Arbeit mit Recht, denn ſie enthält nicht die ganze Ode Dryden's, ſondern nur den griechiſchen Theil derſelben; kein Wort von Cäcilia und der Tonkunſt chriſtlicher Zeiten! Nichts iſt lehrreicher, als eine ſolche Abtrennung. Nachdem ſchon der vollgültige Ausdruck für die Einigung und Verſöhnung des Griechiſchen und des Chriſtlichen gefunden war, wollte alſo das neuere Italien einen erſt durch gelehrte Studien in die Tonkunſt hinein getragenen Zwieſpalt lieber befeſtigen und ſophiſtiſch rechtfertigen, als ſich die Errungenſchaften der germaniſchen Kunſtgenoſſen offnen Sinnes aneignen. Dryden's Ode hat bei dieſer Bearbeitung ihre wahre Tiefe und den Duft der Poeſie eingebüßt. In dem Beſtreben, ſie durch völlige Graciſirung erſt recht zu vollenden, iſt nichts als eine moderne italieniſche „Cantate“ entſtanden, die ſich von den übrigen ihres Geſchlechtes nur durch die griechiſche d. h. armſelige Muſik unterſcheidet. Dieſe Compoſition, von den Gläubigen einſt als ein neuer Schritt zur Wiedergewinnung der Tonkunſt der Alten geprieſen, behält den Werth eines ſehr lehrreichen Kurioſums; überwunden iſt ſie zuſammt ihrer Richtung durch diejenige muſikaliſche Schöpfung, in welcher das, was Dryden beſingt, gleichſam Fleiſch und Blut angenommen hat.

Händel's Werk wurde zuerſt am 19. Februar '36 in Covent-garden aufgeführt. An demſelben Tage feierte die Stiftung für arme Predigerſöhne ihr Jahresfeſt; eine Zeitung kündigt Händel's Jubilate und eins der Krönungsanthems nebſt Greene's Te Deum an,[7]) aber in einem andern Blatte heißt es, Greene's „neues großes“ Te Deum nebſt Jubilate ſei am 17ten probirt und am 19ten in St. Paul abgeſungen.[8]) Die augenblickliche Unpopularität Händel's benutzend, war es Greene diesmal wohl gelungen, ſich bei der Geſellſchaft anzudrängen. Er mußte ſein „großes“ Werk aber leider noch an demſelben Abende gänzlich in den Schatten geſtellt ſehen; denn der Eindruck

7) Old Whig v. 12. Feb. '36.

8) Daily Gazetteer v. 18. u. 20. Feb. '36.

der Händel'ſchen Ode übertraf alle Erwartung und verſchaffte dem Meiſter nach drei Jahren zum erſten Male wieder ein volles Haus. Die Ankündigung lautet: „Coventgarden. Heute als am 19. Februar wird eine Ode gegeben werden (niemals vorher aufgeführt), genannt das Feſt des Alexander, gedichtet von dem ſel. Hn. Dryden, in Muſik geſetzt von Hn. Händel.“[9]) Und über die Aufnahme leſen wir am andern Tage: „Letzten Abend waren der Herzog von Cumberland und die Prinzeſſin Amalie im kön. Theater zu Coventgarden, um Hn. Dryden's Ode zu hören, welche Hr. Händel in Muſik geſetzt hat. Niemals war bei einer gleichen Gelegenheit eine ſo zahlreiche und glänzende Zuhörerſchaft verſammelt, denn es waren wenigſtens 1300 Perſonen gegenwärtig, und man hält dafür, daß die Einnahme nicht weniger als £ 450 betragen kann. Das Werk fand einen allgemeinen Beifall, obgleich es dem Eindrucke hinderlich war, daß die Sänger und Muſiker ſich in einer zu großen Entfernung von dem Publikum befanden, welches aber, wie wir hören, das nächſte Mal geändert werden ſoll.“[10]) Die Ankündigung zum 25ſten beſagt auch: „Für den beſſeren Empfang der Damen wird das Parterre übergelegt und in die Logen geleitet, und dabei das Orcheſter ſo aufgeſtellt werden, daß es für die Zuhörer bequemer iſt.“[11]) Diesmal war der ganze Hof gegenwärtig. Die Ode wurde in dieſer Saiſon fünf mal gegeben (S. 391) und faſt alljährlich wiederholt. Sie gehörte zu den Werken, welche am ſchnellſten allgemeine Verbreitung und auch bei denen Eingang fanden, die aus Gründen der Vernunft gegen die italieniſche Oper und aus Gründen der Freidenkerei gegen ein bibliſches Oratorium waren; ihre muſikaliſche Vortrefflichkeit wurde ſprichwörtlich. Die erſte Aufführung außer London wird die „in der Actus-Woche“ am 13. Juli '38 in Oxford geweſen ſein.[12])

Die Muſik dieſer Ode erſchien erſt nach zwei Jahren im Druck,

9) London Daily Post v. 19. Feb. '38.

10) London Daily Post v. 20. Feb. '38.

11) London Daily Post v. 25. Feb. '38.

12) »We hear from Oxford, that on Thursday the 13th inst. (being in the Act Week) will be perform'd in a grand manner, at the Theatre, *Alexander's Feast*, for the benefit of Mr. Church and Mr. Hayes.« London Daily Post v. 4. July '38.

was indeß nichts auffallendes hat, wenn man die damaligen Umſtände mit in Erwägung zieht. Vielleicht das nächſte Hinderniß war der Tod des alten Muſikverlegers Walſh, der am 13. März, drei Wochen nach der Aufführung der Cäcilienode, ſtarb, „wenth“ (wie der abſcheuliche engliſche Ausdruck lautet) zwanzig, nach einem andern Berichte ſogar dreißig tauſend Pfund Sterling.[13]) So waren es auch hier wieder hauptſächlich die Muſikverleger und die Sänger, welche aus der großen muſikaliſchen Bewegung den „reellen Gewinn“ zu ziehen wußten. John Walſh war kaum ſeiner Mutterſprache mächtig, verſtand aber die Geſchäftspraktiken aus dem Grunde. Sein Reich hatte er durch Beraubung Anderer gegründet. Obwohl nun ſein Sohn das Geſchäft in derſelben Weiſe und mit einem noch größeren Erfolge fortſetzte, kann doch die Ordnung des Nachlaſſes den gewöhnlichen Geſchäftsgang etwas unterbrochen haben. Aber das größte Hinderniß lag in dem Werke ſelber. Als Compoſition einer einheitlichen Dichtung konnte es nicht wie die Opern mit Ausſcheidung des Recitatives, noch wie die bisherigen Oratorien ohne Recitative und Chöre, ſondern nur als Ganzes veröffentlicht werden. Die Koſten wurden durch die Herſtellung einer vollen Partitur bedeutend vergrößert, während ſich die Zahl der Käufer eher verminderte als vermehrte; Händel wird alſo über den etwaigen Druck der Ode längere Zeit unſchlüſſig und mit dem Erfolge der Aufführungen vorläufig zufrieden geweſen ſein. Als ſich aber im nächſten Winter ſeine Umſtände ſo ſehr verſchlimmerten, ließ er ſich bereden auch für dieſes Werk eine Subſcription auszuſchreiben. Solches geſchah, ſoweit meine Nachrichten gehen, zuerſt am 28. Mai '37, und die Ausgabe zögerte ſich bis zum 14. März '38 hin.[14]) Er ließ ſeinen Freunden

13) »Last Saturday [13.] morning died at his house in Catherine-street in the Strand, *Mr. Walsh*, late musical Instrumentmaker to his Majesty, which place he resigned some time ago to his Son. He is said to have died worth 20,000 l. which he has left among his Children.« London Daily Post v. 15. März '36. — »March, died Mr. *Joseph [John] Walsh*, Musick Printer to his Majesty, in Catherine-street, worth 30,000 l.« Hist. Register vol. XI p. 75 Appendix.

14) Im folgenden Belege ich grösstenteils, was darüber in den Zeitungen zu finden ist.

»Just published, Proposals for printing by Subscription the new Opera

Zeit ſich zu ſammeln. Der nächſte Grund der Verzögerung wird aber wohl Händel's Krankheit und Badereiſe nach Aachen geweſen ſein.

---

of Berenice, and *Alexander's Feast*, an Ode, as they are performed in the Th. R. in Cov. Garden. Composed by Mr Handel. Subscriptions are taken in by John Walsh. « Craftsman v. 28. Mai '37.

Einige ſpäter heißt es über die Ode anſtändiger: »The work is in a great forwardness and will be carefully corrected and done with all expedition. Subscribers are taken in by the Author, in his house in Brook-street, Hanover Square; also by John Walsh. . . . The price to Subscribers to be two Guineas, one Guinea to be paid at the time of subscribing, and the other on delivery of the book in sheets. A Print of the Author will be curiously engrav'd and given to the Subscribers and Encouragers of the Work.« London Daily Post v. 15. Juni '37. (Von Herrn Schlicker in einer mir nicht zugänglichen Zeitungsnummer gefunden und mir gütigſt mitgetheilt.)

». . . in a short time will be published *Alexander's Feast*.« London Daily Post v. 27. Jan. '38.

Am 2. März wird hinzugefügt: »Note, Whereas a Print of the Author is now engraving by an eminent Hand, and is very near finish'd; those Noblemen, Gentlemen and Ladies, who have done the Author the honour of subscribing, may be assur'd, as soon as it is finish'd, it shall be sent to their houses, by John Walsh, the undertaker of this Work for the Author.« London Daily Post v. 2. März '38.

»This day is published and ready to be delivered to the Subscribers, by the Author at his house in Brook-street, Hanover-square. *Alexander's Feast*. An Ode wrote in honour of St. Cecilia. By Mr. Dryden. Set to Musick by Mr. Handel. *J. Walsh*.« London Daily Post v. 14. März '38. — Der vollſtändige Titel lautet: »Alexander's Feast | or the | Power of Musick. | An Ode | Wrote in Honour of St. Cecilia | By Mr Dryden. | Set to Musick by | Mr Handel. | With the Recitative's, Songs, Sympho- | ony and Chorus's for Voices & Instruments. | Together, with the Cantata, Duet, and Songs, | as Perform'd at the Theatre Royal, in | Covent Garden. | Publish'd by the Author. | London. Printed for & sold by J. Walsh. . . | No. 634.« 193 Seiten in Fol. Der Band enthält demnach: 1) *Alexander's Feast*, p. 1—166. 2) Cantata 'Cecilia volgi un sguardo verso il suolo Britanno', p. 169—190. 3) *An Additional Song Sung by Sig^r Boschi* 'Son del ciel dono perfetto', p. 192—93.

Das Bildniß wurde bei den ſpäter verkauften Exemplaren dem Texte vorgeheftet: ». . . to which is prefix'd a curious Print of the Author.« London Daily Post v. 16. Mai '38.

»This day is publ., *the second Edition*, in Score, of Alexander's Feast, an Ode. *J. Walsh*.« London Daily Post v. 17. Juli '38.

»This day is published . . . *The favourite Songs in Alexander's Feast*. Price 5 s.« London Daily Post v. 15. Dec. '38.

Von 124 Perſonen ſind 146 Exemplare gezeichnet. An der Spitze der Subſcription ſtehen die ſieben königlichen Kinder, hier alſo einmal einig beiſammen; aber der König fehlt, wie immer. „In Wahrheit, ich glaube", ſagt Horaz Walpole, „daß König Georg ſelbſt einer ſo vollendeten Compoſition, wie das Alexanderfeſt iſt, eine Guinee doch vorgezogen haben würde." [15]) Dieſes Urtheil auf gut Glück erhält durch obige Thatſache eine wirklich komiſche Beſtätigung. Das beigegebene, „von einem bedeutenden Künſtler" angefertigte Portrait Händel's mag von Hogarth herrühren, iſt aber noch in keinem der erhaltenen Exemplare wieder gefunden.

Als Händel Timotheus und Cäcilia ſchrieb, hatte er außer Beard und der Strada keine irgendwie bedeutenden Sänger für das Engliſche. Um eine Länge und Mannigfaltigkeit zu erzielen, wie ſeine Zuhörer ſie gewohnt waren, componirte er noch eine italieniſche Cäciliencantate (»Cecilia volgi un sguardo verso il suo Britanno«) voll edler und ſchöner Gedanken, die laut Angabe des Textbuches von Signor Arigoni und Signora Strada zu Anfang des zweiten Theiles, alſo zwiſchen dem Engliſchen, vorgetragen wurde. Bald aber ſchob er dieſe Cantate wieder bei Seite, und gab dann wohl als Anhang oder gleichſam als dritten Theil zu Timotheus und Cäcilia die „Wahl des Herakles".

Das künſtleriſche Vergnügen und der äußere Erfolg, welche mit der Compoſition dieſer Ode verbunden waren, veranlaßten Händel nach einigen Jahren, auch das ältere Cäciliengedicht Dryden's in Muſik zu ſetzen.

Dryden's kleine Cäciliaode. 1739.

Beiſchriften: »Ouverture to the Song for St. Cecilia's Day by Mr. Dryden. 1687. | begun Sept. 15. 1739.« — »Fine. | G F. Handel | September 24. 1739.« Daraus ergeben ſich zehn Tage für die Anfertigung dieſer ziemlich umfangreichen Compoſition.

Die Dichtung iſt herrlich; weil aber, wie Göthe ſagt, „die höchſte Lyrik entſchieden hiſtoriſch" iſt, ſteht ſie nicht auf völlig glei-

15) Memoirs of the reign of King George the Second. By Horace Walpole. Edited by Lord Holland. (London, 1846—47. 3 Bde. 8.) III, 304.

cher Stufe mit der Ode Timotheus und Cäcilia. Große epische Züge fehlen ihr keineswegs, ja der erhabene Eingang ist echt pindarisch, aber im Ganzen gehört sie mehr der beschreibenden Lyrik an. Die Weltschöpfung in und durch Harmonie bildet den Eingang dieser schönen Ode, die Verkündigung des Endes aller Dinge durch dieselbe Kraft den Schluß, die Wirkung der Musik durch ihre verschiedenen Tonorgane auf die Menschheit den Mittelstheil derselben. Händel hat alles mit meisterlicher Klarheit in Musik gebracht; Originalität, Kraft und Schönheit sind darin vereinigt. Um dergleichen voll und rein zu genießen, ist allerdings ein Sinn erforderlich, wie ihn diejenigen hatten, welche die Cäcilienfeier in's Leben riefen, eine Freude an der Musik und an ihren Handhaben, eine Versenkung gleichsam in den Ursprung und den reinen Ursinn der Tonkunst. Dies gilt ebenso sehr auch von der geistig bedeutenderen, kunstvolleren und größeren Ode Timotheus und Cäcilia. Eine solche Freude hat zugleich etwas unschuldig Kindliches, weßhalb eine viel weiser und fortgeschrittener sich dünkende moderne Betrachtung in der Cäcilienmusik im Großen und Ganzen nur kindisches Spiel zu erblicken vermag, nicht ahnend wie sehr sie sich dadurch den Sinn trübt für die Erkenntniß, daß das musikalisch Schöne von dem musikalisch Bedeutungsvollen nicht zu trennen ist. Wer es aufrichtig mit seiner Kunstbildung meint, kann garnichts besseres thun, als sich hingebend mit diesen Werken beschäftigen, denn sie werden immer den Maaßstab abgeben, wie weit man in die Musik an sich, abgesehen von allem Beiwerk und aller Verwendung, eingedrungen ist. Zugleich sind sie eine überaus tröstreiche Erscheinung für den musikalischen Laien, indem sie ihn auf denjenigen Weg bringen, welcher ohne Leitung der Lehrmeister des Contrapunktes zu einem lebendigen Verständnisse der Tonkunst führt.

Händel's Musik zu der kleinen Ode Dryden's wurde am Cäcilientage '39 zuerst aufgeführt. „Im kön. Theater zu Lincoln's-Innfields wird Donnerstag als am 22. November (welches der Tag der h. Cäcilia ist) eine neue Ode von Hn. Dryden mit zwei neuen Concerten für verschiedene Instrumente aufgeführt werden. Alexander's Fest und ein Orgelconcert werden vorauf gehen.“[16]) Späterhin wurde

16) London Daily Post v. 22. Nov. '39.

die kleine Ode nicht an demſelben Abend mit der großen, ſondern in Verbindung mit andern Werken (Acis und Galatea, Allegro) gegeben. Zum Druck gelangten von ihr nur die Einzelgeſänge ohne die Chöre[17]), was hier wegen der loſen Verbindung des aus Soloſätzen beſtehenden Mitteltheils der Ode mit den Chören der Einleitung und des Schluſſes wenigſtens ebenſo leicht ausführbar war, wie bei den Oratorien.

Auch Alexander Pope, der ſelbſtgeſtändlich ganz unmuſikaliſch war, lernte aus dieſen Oden mehr, als aus aller bisher gehörten Muſik oder den Lobreden des ſel. Arbuthnot. Er hatte in früher Jugend (1708) ebenfalls ein Cäciliengedicht geliefert, beginnend »Descend ye nine!« und in Nachahmung Dryden's die Fabel von Orpheus und Euridice behandelnd. Das Gedicht hieß deßhalb auch Euridice. Pope richtete es ſpäter zur muſikaliſchen Compoſition ein auf Greene's Bitte, der es ſodann in Muſik brachte, nicht aus Cäcilienbegeiſterung, ſondern zwecks Erlangung des Doktorgrades. Hawkins ſagt in ſeiner gewöhnlichen Beſchränktheit, Greene habe es „ſehr fein in Muſik geſetzt". Wie weit dieſe Feinheit ging und wie ſehr der Muſiker es verſtand, ſich in den Vorgang und den Charakter der Perſonen zu verſenken, zeigt ſchon der Geſang des Orpheus vor Proſerpina: dieſen Hauptſatz und Mittelpunkt der ganzen Dichtung, bei welchem alles aufzubieten war um die Perſönlichkeit des flehenden Gatten muſikaliſch hervortreten zu laſſen, hat Greene in ein Duett gebracht! in einen leeren armſeligen Zwiegeſang im Sicilianentakt, Reminiſcenzen aus Bononcini und engliſchen Balladen zuſammenknetend! Der Mann erreichte indeß ſeinen Zweck, die Univerſität zu Cambridge erhob ihn im Sommer 1730 zum muſikaliſchen Doktor. Greene war nachgerade Doktor der Muſik, Profeſſor der Muſik in Cambridge, Componiſt für die kön. Kirchencapelle, noch einmal Componiſt für die kön. Capelle, Director der kön. Hofmuſik, Organiſt am Weſtminſter, kön. Clavier- und Orgelſtimmer: alles, weil er die Wiſſenſchaft eines Leibdieners und Schmarotzers bei den Miniſtern

17) »This day is publ. The Songs in the new Ode . . . for St. Cecilia's Day . . . set to musick by Mr Handel pr. 3 s. J. Walsh.« London Daily Post n. 15. Dec. '39.

und den Biſchöfen rechtzeitig begriff. Händel pflegte ihn ſeinen Bälgentreter zu nennen, denn als ſolchen hatte er ihn kennen gelernt. Als Pope nun die Muſik zu Timotheos und Cäcilia hörte, regte ſich in ihm der Wunſch, auch ſeine Euridice von Händel componirt zu ſehen. Belchier, ein Freund beider, übernahm die Vermittlung und begab ſich mit der Ode zu Händel. Aber kaum hatte dieſer ſie angeſehen, als er ausrief: „Das iſt ja das Ding, welches mein Bälgentreter für einen Cambridger Doktorhut ſchon geſetzt hat!“[18]) Die Wahrheit iſt, daß Händel dieſes Gedicht recht gut kannte, aber ſich durch lyriſche Schönheiten und glatten Versbau über die unmuſikaliſche Anlage deſſelben nicht täuſchen ließ. Für alle Fälle war kein Raum mehr für Orpheus und Cäcilia, nachdem in Timotheos und Cäcilia das Grundverhältniß bereits erklärt war.“ Nichts liebte Händel weniger, als das Austreten ſeiner eignen Pfade; wer etwas *Neues* brachte, der war willkommen.

Händel verwandte den Sommer 1737 zur Herſtellung ſeiner gänzlich zerrütteten Geſundheit. Seine Freunde hatten ihre liebe Noth mit ihm, denn er verſank oft in ein ſtarres, verzweifelndes Hinbrüten und Grübeln, und war zu entſcheidenden Schritten ſchwer zu bewegen. Obwohl er die beſten Rathſchläge empfing, und die Nothwendigkeit, denſelben Folge zu leiſten, ihm in der freundlichſten Weiſe beigebracht wurde (wie Mainwaring verſichert), war er doch nur mit der äußerſten Schwierigkeit zu bewegen, ſich Kuren zu unterwerfen, die ihm in irgend einer Weiſe unangenehm ſchienen. Man mußte ihn halbwegs wie ein Kind behandeln. Endlich ließ er ſich bereden die Schwitzbäder in Aachen zu gebrauchen. Dorthin begab er ſich denn auch ſofort: und gleich bei dem erſten Bade den belebenden Einfluß auf Geiſt und Körper empfindend, trieb er es nach ſeiner Art mit Gewalt, ſchwitzte dreimal ſo lange hinter einander, als ordnungsmäßig war, und alſo länger als noch je ein Menſch in Aachen geſchwitzt hatte. Mainwaring bemerkt richtig, daß man ſich auch hier-

18) „It is de very ding vat my *pellows-pinder* has not already for one doctor's degree at Cambridge.“ Burney, Sketch in Comm. p. 33.

aus von der Kraft ſeines körperlichen Organismus eine Vorſtellung bilden kann. Die Wirkung entſprach der Anſtrengung. Nach wenigen Bädern war ein tief eingewurzeltes Uebel ſo ſpurlos verſchwunden, daß dieſelben eingeſtellt werden konnten. Nur kurze Zeit (einige Stunden, ſagt Hawkins) nach ſeinem letzten Bade wallfahrte er in die Kirche zur Orgel, um mit der nun geſunden und völlig wieder gelenken Hand Gott ſein Dankopfer darzubringen. Das Lebensgefühl äußerte ſich um ſo heftiger in ihm, da er ſich zugleich von dem grauenerregenden Gedanken befreit wußte, jetzt in der Blüthe männlicher Jahre, von unwürdigen Feinden zu Boden geworfen, ſeinen Sängern und mitbetheiligten Freunden verſchuldet, die höchſte Stufe der Kunſt noch unerreicht vor ihm erblickend, ehrlos ſterben zu müſſen. Sein Orgelſpiel, ein ſolches wie man es nie dort vernommen hatte, erhöhte das Wunderbare des ganzen Vorganges, und die katholiſchen Nonnen erklärten ſeine Heilung in löblicher Toleranz geradezu für ein Mirakel. Obwohl ſo bald geſund geworden, hielt ihn die Vorſicht doch noch längere Zeit dort feſt, ſo daß er im Ganzen ſechs Wochen in Aachen verweilte.[19]) Was uns bei dieſer Kur noch beſonders anzieht, iſt die Wahrnehmung, daß auch ſie ein treues Spiegelbild liefert von einer wunderbaren Perſönlichkeit, in welcher alles ſtürmiſch und gewaltig zuging, in welcher die Kräfte heftig ihre Bahn verließen und heftig wieder einlenkten. Mit dem Aufleuchten der neuen Morgenſonne über ſein Leben kam ihm auch das Bewußtſein, daß nun, nachdem der drohende Abgrund beflügelten Schrittes überſprungen war, ein neuer und beſſerer Tag anbreche, wie viel Mühſal auch noch bevorſtehen möge.

Daß Händel die Badereiſe erſt Ende Auguſt oder Anfang September antrat, iſt aus den Nachrichten zu ſchließen, welche Burney in zwei (mir nicht zugänglichen) Nummern der London Daily Poſt fand. Am 28. October heißt es „Herr Händel wird ſtündlich von Aachen erwartet", und am 7. November, er ſei mit einer „ſehr wieder hergeſtellten Geſundheit" zurück gekehrt.[20])

---

19) Mainwaring, Memoirs p. 122—23. Hawkins, History V, 326.

20) London Daily Poſt v. 28. Oct. and v. 7. Nov. '37, bei Burney History IV, 619.

Herrlicher noch und dauernder, als durch sein Orgelspiel, sollte er seine verjüngte Kraft bethätigen bei einem tief betrübenden Ereignisse in der königlichen Familie, welches die allgemeinste Theilnahme hervor rief. Am 20. November starb nach kurzer Krankheit die liebenswürdige vortreffliche Königin Caroline. Ihr Leiden schien anfangs nichts weniger als gefährlich zu sein; der unerwartet schlimme Ausgang erhöhte die öffentliche Theilnahme. Man empfand die Lücke, welche ihr Tod verursachte. Klug und hochgebildet neben einem wenig bedeutenden Gemahl, war sie nicht nur die Seele des höheren gesellschaftlichen Lebens, sondern auch eines großen Theiles der Staatsverwaltung; namentlich verfügte sie fast unumschränkt über die Besetzung der geistlichen Aemter. Sie wußte ihren Einfluß geräuschlos geltend zu machen, und vermied vorsichtig jeden Schein als ob sie das Regiment führe. Ueberhaupt war es eine ihrer schönsten Seiten, sich leicht in die Denkart Anderer hinein zu finden, milde und schonend nach allen Seiten hin aufzutreten, jedermann nach seiner Weise und nach seinen Wünschen zu beglücken. Sie konnte niemand ungetröstet von sich gehen lassen und versprach daher oft mehr, als ihr zu halten möglich war. Der Tadel, welchem sie natürlich in einer solchen Stellung ausgesetzt sein mußte, verstummte mit ihrem Tode. Ihre Verehrung für große Denker, Gelehrte und Künstler war ungeheuchelt; Leibniz und Newton waren ihre Freunde. In ihren letzten Jahren brachte sie mehr den todten, als den lebenden Größen ihre Huldigung dar, worüber Swift witzelte. Zur Vollkommenheit fehlte ihr noch gar viel, aber anziehend wirkt ihre Erscheinung auf den ersten Blick, und bei näherer Kenntniß wird man sie lieb gewinnen. Selbst Pope, der zwanzig Jahre in ihrer Nähe lebte ohne mit ihr in Berührung zu kommen, war unbefangen genug zu bemerken: „Welchen Charakter die Geschichtschreiber ihr zuerkennen werden, weiß ich nicht; aber von allen, die sie näher kennen, erhält sie das beste Zeugniß, nämlich aufrichtige Thränen.“[21])

21) Pope an Ralph Allen, 21. Nov. '37. In Popes Briefwechsel.

Begräbniß-Anthem für Königin Caroline. 1737.
(Funeral Anthem.)

m Schluſſe des Originals ſteht: »S. D. G. | G. F. Handel London Decembr 12. 1737.« Das Werk iſt alſo drei Wochen nach dem Abſterben der Königin beendet. Hawkins ſagt aber: „In der Compoſition dieſes Anthems gab er einen erſtaunlichen Beweis von der Fruchtbarkeit ſeiner Erfindung. Es war am Mittwoch, als er vom Könige den Auftrag erhielt daſſelbe zu componiren, die Worte waren ſchon zuvor für den Zweck zuſammen geſtellt und für gut befunden. Nächſten Sonnabend über acht Tage wurde es am Morgen probirt, und ſodann am Abend deſſelben Tages bei der Feierlichkeit in der Capelle Heinrich's VII. aufgeführt.“[22]) Die Beiſetzung fand ſtatt am 17. December, demnach hatte Händel erſt am 7. d. M. den Auftrag erhalten. Daß dieſe Angaben nicht ohne Grund ſind, läßt ſich annähernd beweiſen. Händel vollendete den erſten Akt der Oper Faramondo am 28. November, den zweiten am 4. December; letzteren componirte er mit ſeiner gewöhnlichen Schnelligkeit alſo in ſechs Tagen. Es leuchtet ein, daß daneben keine andere Arbeit Platz hat, und noch mehr, daß er, wenn er den königl. Auftrag damals ſchon empfangen hätte, nicht an einer Oper fortgeſchrieben haben würde, die jetzt, wo die Theater geſchloſſen waren, in keiner Weiſe dringlich ſein konnte. Das Anthem entſtand dann zwiſchen dem zweiten und dritten Akte der am 24. December beendeten Oper. Hawkins' Bericht mit dem Datum des Originals zuſammen gehalten, ergiebt für die ganze Arbeit die Zeit von 5—6 Tagen; angenommen, Hawkins hätte den Mittwoch mit dem Montage verwechſelt, ließe ſich die Zeit auf acht Tage bringen, aber dies wäre auch das äußerſte. Ein nachweislicher Irrthum bei Hawkins dient wenigſtens nicht dazu, die Zeit zu verlängern. Die Hauptprobe war nämlich ſchon am Freitage im Banketthauſe, nicht erſt am Sonnabend Morgen.[23]) Der Hoforgelbauer Schröder mußte in der Grabcapelle der engliſchen Könige,

22) Hawkins, History V, 416.

23) »On Friday will be a Practice of a fine solemn Anthem, composed by Mr. Handel, at the Banquetting House, Whitehall, which will be performed on Saturday night in King Henry VII's Chapel at her Majesty's Burial.« Old Whig v. 15. Dec. '37.

welche einen Theil der Westminsterabtei bildet, zwecks Aufführung der Trauermusik eine Orgel aufstellen.[24]) Der König war über die Art des Begräbnisses längere Zeit unschlüssig; daraus erklärt es sich, daß Händel den Auftrag so spät erhielt.

Die Beisetzung fand, wie gesagt, Sonnabend am 17. December Abends von 6—9 Uhr statt. „Das schöne Anthem von Hn. Händel wurde gegen neun Uhr aufgeführt. Die Vocalpartien wurden gesungen von den verschiedenen Chören der kön. Capelle, der Westminsterabtei und aus Windsor, und von den Knaben der kön. Capelle und der Westminsterabtei; verschiedene musikalische Herren vornehmen Standes wirkten mit und sangen die Begräbnißliturgie. Es waren nahe an 80 Sänger, und dazu 100 Instrumentisten aus dem kön. Chor, von der Oper und anderswo her.“[25]) Händel besetzte also die Begleitstimmen sehr stark, um ein Gegengewicht zu haben gegen die Sänger und die Orgel. Es wäre viel empfehlenswerther, hierin sein Beispiel einfach zum Muster zu nehmen, als die angeblich dünne Begleitung durch Hinzufügung fremdartiger Instrumente mit der Vocalmasse und dem ganzen Geiste der Composition in Widerspruch zu setzen.

Die Worte sind aus verschiedenen Stellen der h. Schrift zusammen getragen, höchst wahrscheinlich von dem Hofgeistlichen Dr. Aiured Clarke, dessen Lobschrift auf die Königin gleichsam nur eine weitere Ausführung dieses Textes ist. Man hatte den Freimuth, aus den biblischen Worten im Gewande eines Anthems eine förmliche Dichtung zu bilden, ein Trauer- und Preislied auf die verblichene Fürstin. Händel hatte in seinen Krönungsanthems das Königthum als eine erhabene, in den Mittelpunkt eines Volksganzen gestellte Persönlichkeit mit solcher Macht, in solchem Glanze erscheinen lassen, daß sich ein stehendes Bild daraus gestaltete, ein Bild zur Verherrlichung derjenigen Herrscherfamilie, bei deren Krönung diese Gesänge erschollen. Daher lag der Gedanke nahe, der Tonkunst jetzt am Ende

24) »In King Henry the seventh's Chapel, ... an Organ is to be built by Mr. Schrider, his Majesty's Organ-Builder, as fast as possible, for the performance of a solemn Anthem the night her Majesty is interred.« Old Whig v. 15. Dec. '37.

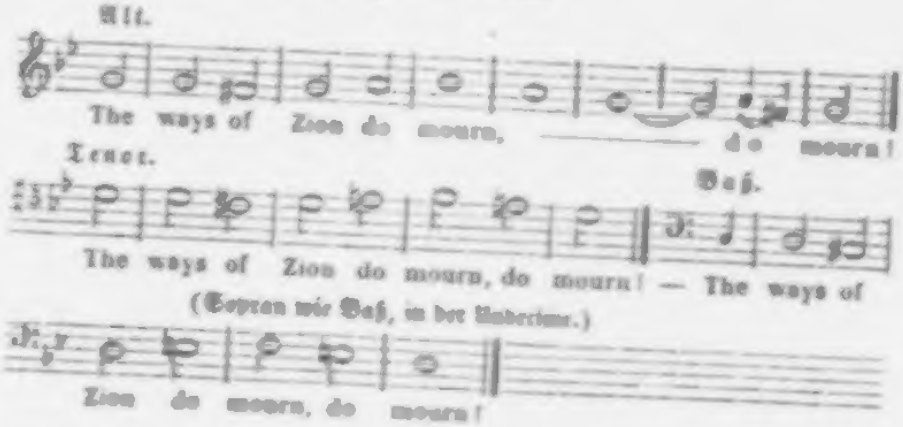
25) Daily Advertiser v. 19., Grubstreet-Journal v. 22. Dec. '37.

des Lebens wieder das Wort zu gestatten, und zwar in noch bestimmterer Weise zum Ausdruck einer persönlichen Theilnahme, wie das rein menschliche Mitgefühl sie empfand, und zu einer auf dem Grunde christlicher Wahrheit ruhenden Verklärung des Andenkens dieser edlen Frau. Wir sehen also, wie auch in den vollstimmigsten und kunstreichsten Chören, die bisher, dem liturgischen Gange und dem Reigen kirchlicher Feste sich anschließend, die allgemein christliche Empfindung in einer gewissen Abstraction und Gegenstandlosigkeit aussprachen, endlich die Macht des persönlichen Lebens durchbricht und herrlich zur Gestaltung gelangt. Dies war Händel's Werk, das Ureigne seines Kunstgehaltes tritt hierin zu Tage; auch läßt sich die gradweise Steigerung von den Cannonsanthems zu den Krönungschören, und von diesen zu der Trauerode garnicht verkennen, und schon die unmittelbar folgenden Oratorien werden uns die nächst höheren und höchsten Stufen offenbaren.

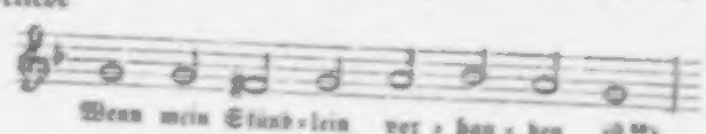
Man muß gestehen, daß die Schriftsprüche zweckentsprechend und trefflich gewählt sind. Allgemeine Trauer und Wehklage über sie, die so herrlich groß dastand, und nun so plötzlich ein Raub des Todes wurde: dies ist der Eingang. Liebevolle Erinnerung vergegenwärtigt sich sodann ihr Bild in den Hauptzügen, ihre Gerechtigkeit und ihre Weisheit, die sie zierte gleich Diadem und Prachtgewand, ihre Beliebtheit bei den Menschen, ihre Wohlthätigkeit gegen Arme, Verlassene, Hülflose, ihre Güte gegen jedermann, ihr Streben nach allem Tugendhaften und Preiswürdigen. Die Worte sind hier nur insoweit verändert, daß die Beziehung auf die Gefeierte hervor tritt. Daran schließt sich die Lob- und Seligpreisung der Gerechten in unveränderten Schriftworten: ihnen, den Gerechten und Weisen, wird ein unvergängliches Andenken bewahrt werden, sie werden leuchten wie des Himmels Glanz; ihr Leib ruht in Frieden, ihr Name lebt immerdar; die Menschen werden voll sein ihres Preises, und Gott wird sie bei sich aufnehmen, wird ihnen ein herrliches Reich und eine strahlende Krone verleihen, seine Güte und Gnade währet für und für und erstreckt sich auf sie und ihre Nachkommen. So ist in drei Absätzen alles angedeutet, was in dem Gesange an Klage, Lob und Verherrlichung auszusprechen war. Vor dem hehren Ernst dieser Worte verschwindet jeder Schein eitler Lobhudelei. Es ist ein großer Zug voll echt christ-

licher und menſchlich zarter Empfindung, daß nicht über die Königin geſondert, ſondern allgemeinhin über alle Gerechte die Seligpreiſung ausgeſprochen wird. So geht hierin der Trauergeſang nicht weiter, als Chriſtus ſelber gegangen iſt, und man muß ihn religiös nennen im urchriſtlichen Sinne, inſofern nicht von einem Heilande und Erlöſer, ſondern nur von Heiligen und Gerechten darin die Rede iſt, nicht von der Sonne der Gerechtigkeit, ſondern von der lebensvollen Wärme, die ſie auch verhüllt verbreitet, und von der einzelnen, jetzt verwelkten Blume, die in ihrem Lichte gedieh. Wir können hierin ferner eine Lebendigkeit liturgiſcher Bildung und eine Freiheit chriſtlicher Auffaſſung erkennen, wie ſie die Hochkirche Englands in dieſen Gebieten ſich zu erhalten gewußt hat. Aber ohne Händel und das Vorbild ſeiner Krönungsmuſik hätte man dieſen Schritt wohl ſchwerlich gewagt. Das Anthem nahm bei der kirchlichen Feier die Stelle des üblichen, aber jetzt ausfallenden Leichenſermons ein.

Zu Anfang des erſten Chores ertönt nach und nach in allen Stimmen ein langſames klagendes Motiv

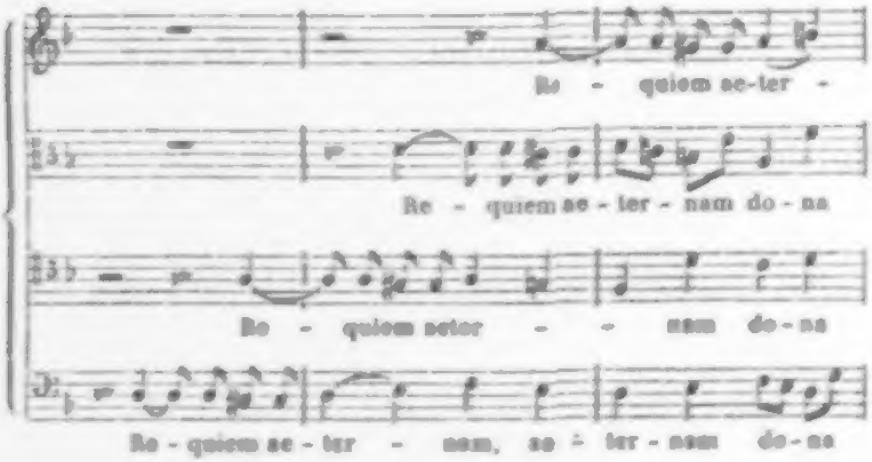


Es iſt der Anfang des Chorals „Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut,“ der aber in Sachſen, alſo auch in Händel's Vaterſtadt, zu dem Sterbeliede

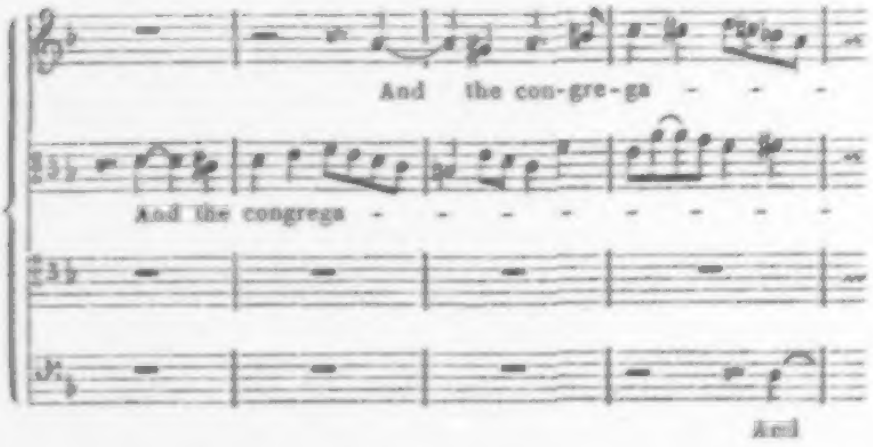


26) Tucher, Schatz des evangel. Kirchengeſangs II, 151, Nr. 282.

geſungen wurde und nun bei dem Beginn einer muſikaliſchen Todtenfeier in ſeiner Erinnerung auftauchte. Händel's Chor hat dann wieder anregend auf Mozart gewirkt, denn es iſt unverkennbar, daß dieſem bei dem Anfange ſeines Requiem das Händel'ſche Anthem vorſtand. Die Aehnlichkeit geht nur ſoweit, als ein Künſtler ſie zulaſſen konnte, der nicht direct nachahmen oder entlehnen wollte. Mozart's fugirter Anfang



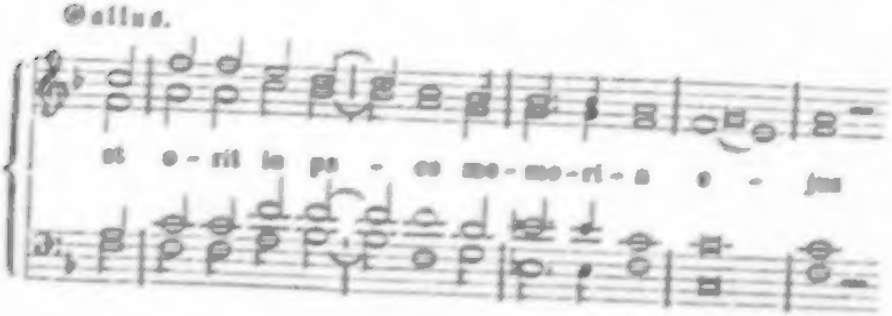
hat freilich ſein nächſtes Vorbild in dem vorletzten Chore des Anthem

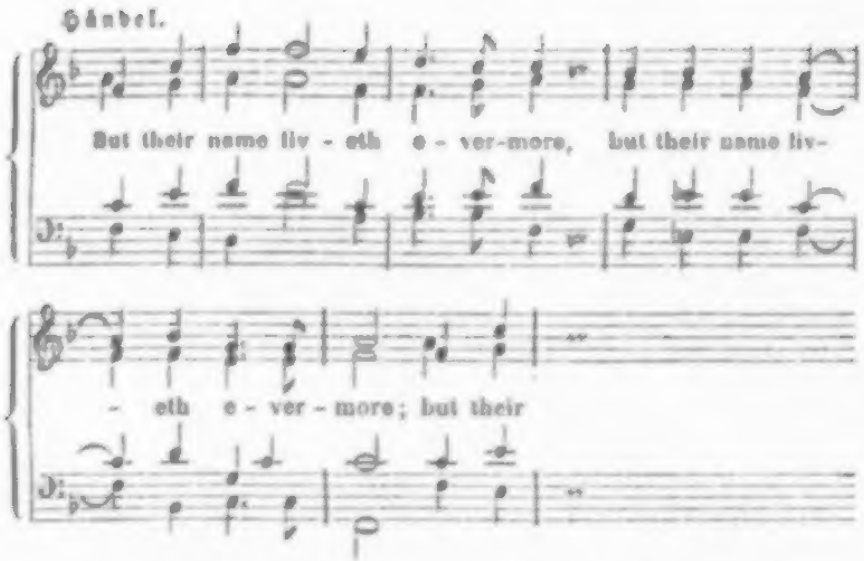


aber man kann ſchon aus der Begleitung ſehen, daß die Anregung von dem erſten Chore ausging. Hiermit ſoll nur die Thatſache feſt-

geſtellt werden, daß Mozart die Bedeutung dieſes Werkes empfand, keineswegs aber, daß er ſich auf ungehörige Weiſe etwas daraus aneignete. Der alte Schicht ſchrieb ſich zum Troſte in ſein Exemplar der entſtellten deutſchen Ausgabe der Trauermuſik: „In der [angeführten] Fuge findet man den Anfang zu Mozart's Requiem. Ein klarer Beweis, daß unſre Vorfahren, als große Künſtler, auch nicht frey von Plagiaten und Reminiscenzen waren.“ Aber dieſe Bemerkung iſt hier ſo wenig am Orte, daß man, ließe ſich die Bekanntſchaft Mozart's mit dieſem Anthem nicht als gewiß vorausſetzen, noch darüber ſtreiten könnte, ob die angezeigten nebſt einigen andern Stellen wirklich auf Händel zurück zu führen ſind. Indeß bei der Genauigkeit, mit welcher wir Mozart's Bildungsgang und Studien kennen, gehen wir nicht fehl, wenn wir das Vorbild zu dem erſten Satze des Requiem bei Händel, das zu der anſchließenden Doppelfuge bei Bach ſuchen.

Wären Künſtler, wie die genannten, nicht über die Anſchuldigungen von Beraubung erhaben, ſo könnte man eher bei Händel als bei Mozart Plagiate nachweiſen, obwohl Händel von beiden der innerlich ſelbſtändigſte und größte iſt. Es iſt ſehr wohl möglich, daß der Fuge »And the congregation« die Arbeit eines älteren Meiſters zu Grunde liegt; noch wahrſcheinlicher iſt mir dies bei dem Satze »The righteous shall be had«; und die erſte Periode des Chores „Doch ihr Nam' lebet immerdar, But their name liveth evermore“ iſt an Melodie, Harmonie und Tonart faſt genau das, was Jacob Gallus genannt Händl in ſeiner Motette »Ecce quomodo moritur justus« zu ähnlichen Worten und in demſelben Sinne lateiniſch ſingen ließ, nur in Händel's Art kraftvoller und lebendiger geſtaltet:



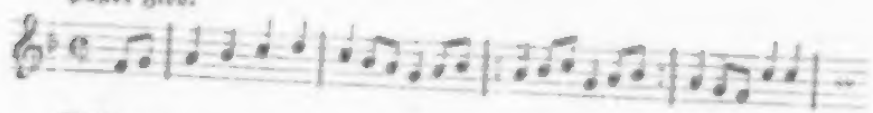


Händel hatte ein ſolches Vergnügen an dem wahrhaft canoniſchen Ausdrucke des alten Meiſters und Namensverwandten aus dem 16. Jahrhundert, daß er ihn im Laufe ſeines Chores acht mal anbrachte. Aber weil alles ſo in und aus einem Geiſte dahin fließt, wird die unbefangene Empfindung das immer für ein einheitliches Kunſtwerk erklären, was ſich durch antiquariſche Gelehrſamkeit zum Theil in verſchiedenartige Beſtandtheile auflöſen läßt. Die antiquariſch gewonnene Erkenntniß wird daher auch immer eine antiquariſche bleiben, die künſtleriſche Empfindung wird ſie nie begreifen, nie aufnehmen, nie zugeben, ſie wird ſich das, was ſchon der Gedanke eines Schöpfers durchleuchtet und geſtaltet hat, nie wieder in die Urſtoffe auflöſen oder auf die Stufe einer niedrigeren Organiſation zurückführen laſſen: und dieſer Empfindung muß hier natürlich das letzte Wort zuſtehen.

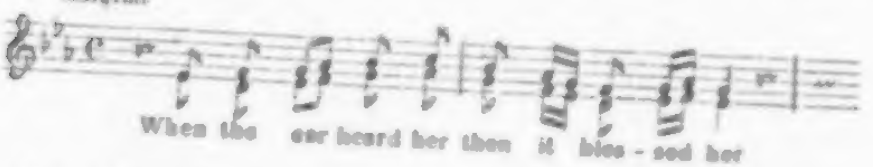
Der Anfang mit dem Choralmotiv iſt einer von Händel's großen Volkschören, in welchem wundervoll klar und reich die Allgemeinheit der Trauer ausgeſprochen iſt. Eine einfache Fuge (She put on righteousness) macht den Uebergang zu der liebevollen Vergegenwärtigung der Entſchlafenen, deren Bild ſodann in einem außerordentlich zarten und ſchönen Quartett (When the ear heard her) ſtrahlend hervor tritt und in dem Preiſe ihrer Güte und Milde (She

deliver'd the poor that cried) im höchſten Glanze leuchtet. Der Sopran hat in dieſem Chore eine ganz ſelbſtändige Stellung, ein geſondertes Daſein; es iſt die denkbar freieſte Art des Cantus firmus, die ſeine volle belebende Wirkung beſitzt ohne den üblichen contrapunktiſchen Aufwand zu machen. Von Kinderſtimmen, aus dem Munde der Unmündigen, der Vaterloſen und Verlaßnen erſchallend, ſind dieſe langſamen ein- und zweiſtimmigen Tonreihen mit Uniſonobegleitung gewiß tief ergreifend. An ſolchen ſchöpferiſch neuen Zügen iſt dieſes Anthem reich. Den Keim des Hauptmotives zu dem Quartett »When the ear« findet man in dem lebhaften Schlußſatze der 1733 geſchriebenen zweiten Ouvertüre zum Paſtor Fido, doch ohne die geringſte Verwandtſchaft in der weiteren Fortführung:

Paſtor Fido.



Anthem.



„Die Schönheiten der genannten Sätze", ſagt ſchon Burney, „ſind für alle Zeiten und Lande; keine Veränderung des Geſchmackes kann ſie vertilgen, noch verhindern daß ſie von gefühlsbegabten Menſchen empfunden werden."[27]) Indeß, wenn man das Werk funfzig Jahre lang nicht aufführt, wie nun geſchehen iſt, ſo erliſcht ſeine Schönheit von ſelbſt. Zwiſchen den Sätzen voll unbeſchreiblicher Zartheit ertönt in feierlichem Ernſt „Wie ſind die Mächtigen gefallen, How are the mighty fall'n!" Dieſer Aufbau iſt rein Händel'ſchen Urſprungs und in dem Texte nicht entfernt angedeutet; es iſt damit nicht nur der wirkungsvollſte muſikaliſche Gegenſatz erreicht, ſondern zugleich auch die entſprechende Würde gewahrt und das Hervortreten einer weichlichen Rührung verhindert. Eine ſolche Würde und feinſinnige Einhaltung des rechten Weges bemerkt man gleichfalls wieder in dem

27) Burney, Commemoration p. 24.

letzten Theile, der Seligpreiſung der Gerechten, wo alles Pomphafte vermieden iſt. Obwohl die Worte der Verheißung in einer entſprechend freudigen Erhebung verkündet werden, macht ſich doch gegen das Ende hin eine mäßige, gefaßte Haltung geltend, und der einfache Schlußchor leitet mit ſeinen Segenswünſchen über Kinder und Kindeskinder die Lebenden in ſtiller bedeutſamer Feierlichkeit auf die Pfade ihres gewöhnlichen Lebens zurück. Bei entſchiedenſter Bewahrung einer einheitlichen Grundſtimmung iſt das Werk von einer unerſchöpflich reichen, ſinnvollen Mannigfaltigkeit; alles aber iſt dem höheren Zwecke idealer Charakteriſtik der Gefeierten unterthan und erhält erſt dadurch ſeine wahre Bedeutung. In dieſem, mit dem tiefſten Antheile des Gemüthes geſchaffenen Kunſtwerke, einem der vollendetſten die überhaupt vorhanden ſind,[28]) wird das Andenken der edlen Königin verklärt fortleben. Was in proſaiſcher oder dichteriſcher Rede Schmeichelei und Unwahrheit geweſen wäre, iſt in der Hand des Tonmeiſters zu einer idealen Geſtalt gediehen, die niemand ohne Freude und Bewegung betrachten kann. So iſt alſo auch noch im Chriſtenthume bei aller Beugung des Selbſtbewußtſeins für die Kunſt der Weg offen zur Durchbildung des Menſchlichen zum Göttlichen, in griechiſcher Schönheit und Freiheit, aber mit den Mitteln einer ganz neuen Kunſt; der unauslöſchliche Trieb unſerer Natur, das bruchſtückige Daſein durch Kunſtgeſtaltung zu ergänzen und zu verklären, irdiſch wirkliche Perſönlichkeiten als Grundbilder für ideale Thätigkeit zu verwerthen, iſt alſo aus dem Gebiete der vollkommen wahren Religion ſo wenig verdrängt, daß dieſe ſelbſt inmitten eines rein kirchlichen Begängniſſes das Hervortreten eines in ſich geſchloſſenen künſtleriſchen Ideals zuläßt, ja als die Krone der Entwicklung kirchlicher Muſik nothwendig bedingt.

Ein Zuhörer bei der Hauptprobe, nämlich John Lockman, verglich die Muſik ſinnig und treffend mit den Gemälden von Rubens, welche den Saal zierten.[29]) Wirklich ſind Heiligenbilder und Kir-

28) Burney ſagt geradezu: »... funeral anthem, which in expression, harmony, and pleasing effects, appears to me at the head of all his works.« History IV, 419.

29) »Writ after the rehearsal (in the Banqueting-House, Whitehall) of the Anthem, composed by Mr. Handell for her late Majesty's Funeral.

chenchöre in ihrem Weſen wie in ihrer Entwicklung faſt eins und daſſelbe.

Das Werk blieb ungedruckt bis Arnold es in ſeine Ausgabe aufnahm, nachläſſig und fehlerhaft wie immer. Aber die ſchmachvollſte Verunſtaltung deſſelben war den Deutſchen vorbehalten, welche in der matten rationaliſtiſchen Zeit ſich daraus ein Paſſionsoratorium zurecht machten, und nun mit Händel's unveränderten Noten den guten Jeſus beſangen, den edlen tugendhaften Mann, der leider ſo früh ſtarb, aber deſſen Name immer in beſtem Andenken bleiben wird. Das Machwerk iſt nicht nur bis in unſere Tage mehrfach aufgeführt, ſondern auch unter dem bezeichnenden Titel „Empfindungen am Grabe Jeſu, ein Oratorium von G. F. Händel" gedruckt erſchienen, und dürfte außer einigen Orgelfugen wohl das einzige ſein, was bei Hunderten unſerer Organiſten und Muſikdirigenten von „Händel's Werken" zu finden iſt. Was bei Händel dazu dient, eine edle Fürſtin in höchſter weiblicher Zartheit und Schönheit erſcheinen zu laſſen, benutzte man, um eine ſinnloſe Paſſionsrührung zu erzielen und den Heiland auf das Maaß eines gewöhnlichen Menſchen zu erniedrigen. In einem Lande wo ſolches möglich war — wer möchte ſich wundern, daß Händel's Werke hier ſo langſam durchdringen, daß ſeine wahren Ideale bei uns ſo ſpät erkannt werden und ſo viel unedle Anfechtung erfahren!

Struck with the beauties form'd by magic * Dyes,

* The Paintings on the ceiling by Rubens.

From group to group, the eye in transport flies,
Till Seraph-accents, solemn, deep, and slow,
Melt on the ear, in soft, melodious woe.

Such charms the two contending arts dispense;
So sweetly captivate each ravish'd sense,
We ne'er can fix, but must by turns admire
The mimic Pencil, and the speaking Lyre.

Old Whig v. 4. Jan. '38. L.

7.

Die letzten Opern.

1737—1740.

Heidegger, der unverwüstliche, sammelte die Trümmer der beiden schiffbrüchigen Opernunternehmungen und bildete daraus eine bunte Gesellschaft, mit welcher er auf eigne Rechnung, obwohl durch Subscription unterstützt, am 29. October '37 in seinem Haymarket-Theater die Vorstellungen eröffnete.

Er gewann den Sänger Caffarelli, der schon im Frühling dieses Jahres behandelt wurde, und nach anfänglicher Absicht als ein neues Reizmittel neben dem fast verbrauchten Farinelli auftreten sollte; letzterer mußte sich dabei sagen lassen, Caffarelli sei der größte Sänger Italiens, eine Behauptung der auch Porpora beigestimmt haben soll. Es ist überhaupt das Verdienst der neuen italienischen Schule von Tonsetzern und Sängern, den Streit über den „größten" zu einem stehenden Thema erhoben zu haben; bis dahin stand die große Sache doch noch immer weit über der Person. Farinelli hatte sich eine gewisse studirte Bescheidenheit und herablassende Milde angeeignet, sein Nachfolger dagegen zeichnete sich durch Insolenz und Hochmuth aus. Die goldne Zeit für die italienischen Sänger in England war indeß vorüber, wie Caffarelli denn auch selbst zu Burney sagte, er sei erst „in den letzten Jahren der Regierung Heidegger's" nach London gekommen.[1]) Er trat am 29. October in Arsaces

1) Burney, Tagebuch einer musikal. Reise I, 259.

zuerst auf.[2]) Der Componist Pescetti leitete die Vorstellungen und setzte einige neue Opern. Um der Unternehmung eine größere Anziehung zu verleihen, wandte Heidegger sich an Händel, und dieser versprach ihm zwei neue Werke und ein Pasticcio. Heidegger bezahlte dieselben, wahrscheinlich einschließlich der Mühe sie einzuüben und aufzuführen, mit £ 1000.[3]) Außerdem hatte Händel mit dem Unternehmen nichts zu schaffen, nahm also zu der italienischen Oper jetzt ungefähr dieselbe Stellung ein, wie bei seiner ersten Ankunft in England.

Was ihn veranlaßte, Heidegger zu willfahren, war lediglich das in Aussicht stehende Honorar; denn mit demselben konnte er einige ungestüme Gläubiger vorläufig beschwichtigen und auf diese Weise dem nahen Schuldgefängnisse entgehen.

Faramondo. 1737.

„angefangen den 15. Novembr 1737 | Dienstag." — „Fine dell Atto 1. | Montag den 28 Novembr 1737" — „Fine dell' Atto 2^do | Den 4 Decembr 1737. | Sontags Abends üm 10 Uhr." — „Fine dell' Opera | G. F. Handel. London Decembr 24. 1737." Die Zeit der Entstehung und die Unterbrechung durch das Begräbniß-Anthem ist schon oben (S. 436) besprochen. Die unruhigen Tage, welche seine Theilnahme und bald auch seine künstlerische Kraft auf einen andern Weg leiteten, waren der Composition einer Oper nicht günstig; ebenso hinderlich war es, daß er für eine ihm fast ganz unbekannte Sängergesellschaft schreiben mußte. Die Einwirkung dieser Hindernisse auf die übrigens schöne Musik wird man leicht bemerken.

Der Text ist von Apostolo Zeno. Die erste der sechs Vorstellungen fand am 7. Januar '38 statt. Die Subscription auf den Druck

2) „29 Oct., Saturday, their MM were at the Opera in the Hay-Market, where the celebrated Sig. Caffarielli perform'd for the first time with universal applause." Daily Advertiser v. 31. Oct. '37. Burney (IV, 418) läßt ihn erst am 1. November auftreten.

3) Mainwaring, Memoirs p. 124. Hiernach wäre Lord Middlesex der Director der Opern gewesen und hätte die besagte Summe für Faramondo und das Pasticcio Alessandro Severo bezahlt: Irrthümer, welche Hawlins (V, 351) nachsprach.

wurde am 23. d. M. eröffnet, und das Werk erſchien ſchon am 4. Februar.[4])

Das Paſticcio Aleſſandro Severo mit einer ausgezeichneten Ouvertüre und einigen neuen Geſängen folgte am 25. Februar und erlebte ſieben Aufführungen. Walſh veröffentlichte die beliebteſten Geſänge.[5])

Serſe. 1737—38.

„angefangen den 25 Decembr 1737 | Sontag oder 26 Montag, den 2 † tag." Das heißt: „Angefangen am 25. December, Sonntags, oder vielmehr am 26ſten, Montags, nämlich am zweiten Chriſttage."[6]) Die Zahl 25 iſt durchſtrichen. Händel hatte am Tage vor Weihnachten Faramondo beendigt, ruhte darauf am erſten Feſttage, und begann am zweiten die folgende Oper: ein neues Beiſpiel von ſeiner Art zu arbeiten. — »Fine dell Atto primo | Jan 9. | 1738.« — »Fine dell' Atto 2^do. Jan. 25. 1738.« — »Fine dell' Opera G. F. Handel. | London Februar. 6. 1738 | geendiget auszufüllen den 14 dieſes Febr 17[38]."

Der Text entſtammt einem ſicherlich 40—50 Jahre älteren Drama. Er enthält ein Gemiſch von ernſten und komiſchen Scenen, ganz wie Scarlatti's und Keiſer's Opern zu Anfang des Jahrhunderts, oder wie Händel's erſter Verſuch in Hamburg. Schon daraus geht hervor, daß Heidegger ihm denſelben aufnöthigte, oder wenigſtens eine derartige Oper zur Bedingung machte. Das Komiſche wurde jetzt wieder allgemein begehrt, ein weiteres Anzeichen, daß die etwa um 1680 begonnene Entwicklung nunmehr ihren großen Rundgang vollendet hatte, als Endergebniß ein Höheres, ja Höchſtes erreichend, andererſeits aber in die alten kindiſchen Bahnen mit neuer

4) London Daily Post v. 23. Jan. u. 4. Feb.'38. »*Faramondo* an Opera as it is Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market. Compos'd by M^r *Handel*. London, J. Walsh. . . No. 633.« 91 Seiten in fol.

5) »This day is publish'd, price 1 [2?] s. 6 d., The favourite Songs in the Opera call'd *Alexander Severo*, in Score. By Mr. *Handel*. J. Walsh.« London Daily Post v. 8. März '38.

6) Burney lieſt: „Angefangen ... 26 December, Montag, der 2 X tag." History IV, 423. Die Erklärung dieſer Lesart iſt er uns ſchuldig geblieben.

Luſt und Kunſt wieder einlenkend. In Händel's Muſik erſcheinen kleine arioſe Gänge, die ihrer Faſſung nach ſchon um 1700 geſchrieben ſein könnten; vermuthlich benutzte er eine Compoſition ſeines Textes aus früherer Zeit, welche denn auch den Grundſtock der Buffoarien lieferte. In dieſen Geſängen iſt der komiſche Gehalt nicht zu verkennen; aber Händel hört hier auf Händel zu ſein. Xerres hat ein ziemlich buntſcheckiges Anſehen, doch nicht den Reichthum und die Originalität ſeiner beſten Opern. Die erſte Vorſtellung, welcher vier andere folgten, fand am 15. April ſtatt.

Xerres wurde gleichfalls auf Subſcription gedruckt, und war das letzte Werk welches Händel in dieſer Weiſe herausgab. Die Aufforderung erſchien am 24. April, der Druck am 30. Mai.[7])

Die Tage, in welchen er dieſe komiſche Oper ſchrieb, gehörten zu den traurigſten ſeines Lebens. Um ſein Ehrenwort einzulöſen und die Freiheit ſeiner Perſon zu wahren, arbeitete er angeſtrengter als ſeine kaum zurückgekehrten Kräfte zuließen. Hierzu kam eine Drohung, die für einen Mann von Händel's Charakter ſchrecklich ſein mußte, um ſo ſchrecklicher, als ſie von einer Perſon ausging, welche ihm lebenslänglichen Dank ſchuldete. Del Pò, der rohe, ſtreitſüchtige Gemahl der Strada, hatte ſich auf Zureden ſeiner Frau und ſonſtiger Freunde Händel's ein Jahr lang mit Wechſeln und Verſprechungen beſänftigen laſſen. Aber als er in dieſem Winter keine Gelegenheit fand, ſeine Frau vortheilhaft zu verdingen (ſie ſang nicht in Heidegger's Oper), drang er auf Bezahlung und drohte mit dem Schuldgefängniſſe. In der äußerſten Bedrängniß riethen Händel's Freunde zu einem äußerſten Mittel, nämlich zum Benefiz. So herkömmlich ein ſolches Verfahren war, hatte Händel doch nie davon Gebrauch gemacht, ſondern oft und in ſtarken Worten gegen ehrloſe Bettelei geeifert. Auch jetzt noch weigerte er ſich beharrlich und gab erſt nach, als der Antrag von ſo vielen Seiten kam, daß er den Wunſch des ganzen ihm wohlwollenden Publikums darin erkennen konnte. Das Concert fand am 28. März in der Paſſionswoche ſtatt, beſtehend aus engliſchen und italieniſchen Geſängen nebſt einem Orgelconcerte. Es erhielt den weitſchichtigen Namen „Oratorium", weil die Theater in

7) London Daily Post v. 24. April u. 30. Mai 38.

der Paſſionswoche keine andere als höchſtens oratoriſche Muſik aufführen durften. Auch auf der Bühne wurden Plätze für die Zuhörer hergerichtet.[8]) Die Theilnahme war faſt über Erwarten groß; Allen ſchien die Gelegenheit willkommen, dem Meiſter ihre Verehrung bezeigen zu können. Das Haus war gedrängt voll, und „als der Vorhang aufging, erblickte man 500 vornehme Perſonen amphitheatraliſch auf der Bühne ſitzend".[9]) Die Maſſenbetheiligung ging hier nicht, wie bei dem Benefiz der Caſtraten, von dem Adel, ſondern mehr von dem kunſtgebildeten Mittelſtande aus. Händel's Einnahme wurde auf £ 800 geſchätzt.[10]) Mainwaring giebt faſt die doppelte Summe an, indem er bemerkt: „Von einem einzigen Benefiz in Haymarket 1738, welches ihm angeblich £ 1500 einbrachte, kann man ſchließen was ſich zur Beſſerung ſeiner Umſtände hätte thun laſſen; aber er war allen Subſcriptions-Verbindungen ſo abhold, daß er ſich entſchloß, ſeine Sache für die Zukunft ganz anders einzurichten."[11]) Dies iſt einer der vielen Beweiſe, daß Mainwaring ſich Händel's Leben nach einem halb überkommenen halb eingebildeten Schema zurecht legte. In einer Zeit, wo Händel zu einem Lohndiener ſeiner Gläubiger herab gedrückt war und das öffentliche Wohlwollen anſprach, wo er alſo nicht einmal bei ſeinem früheren Verfahren beharren, viel weniger einen neuen und beſſeren Weg einſchlagen konnte, lag ihm ſicherlich nichts ferner, als eine Schauſtellung von Grundſätzen, zu deren Bethätigung er augenblicklich nicht das geringſte unternehmen konnte. Was trotzdem in ſeinem Innern gedieh und auch bald zur Erſcheinung kam, gehört auf ein ganz anderes Gebiet.

Außer Händel's Muſik wurde in dieſer Saiſon eine neue Oper von Peſcetti, La Conquista del Vello d'Oro, am 28. Januar, und eine andere von Veracini, Partenio, am 14. März zuerſt aufgeführt.

---

8) »For the benefit of Mr. Handel, at the King's Th. in the Hay-Market, this day [Dienſtag] will be performed *An Oratorio*. With a Concerto on the Organ. Pit and Boxes to be put together .... Tickets .. at half a Guinea each. Gallery five Shillings ... N. B. For the better conveniency there will be benches upon the Stage.« London Daily Post v. 28. März '38.

9) Burney, Sketch in Comm. p. 24.

10) Burney, History IV, 426.

11) Mainwaring, Memoirs p. 125—26.

Nur von Veracini's Oper gelangte einiges zum Druck. Der Jahrlauf endete am 6. Juni. Wegen der Ferien, welche der Tod der Königin verursachte, konnten nicht die verheißenen funfzig, sondern nur etwa vierzig Vorstellungen gegeben werden; Heidegger offerirte daher seit dem 26. April seinen Subscribenten noch ein zweites Billet.[12])

Die Geschichte der Londoner Oper des folgenden Jahres ist in drei Inseraten nieder gelegt.

Am 24. Mai '38 schrieb Heidegger: „Alle Personen, welche zwanzig Guineen für die nächstjährige italienische Oper in Haymarket unter meiner Direction subscribirt haben, oder willens sind solches zu thun, seien ersucht zehn Guineen an den Banker Drummond zu senden, welcher das Geld zurück erstatten wird im Falle die Oper nicht zu Stande kommen sollte. Und da ich erklärt habe die Oper unternehmen zu wollen, vorausgesetzt, daß ich mit den Sängern überein kommen und 200 Subscribenten erhalten kann; und da der größte Theil der Subscribenten bereits die zehn Guineen eingezahlt hat: so ersuche ich die noch rückständigen Subscribenten, das Geld bis zum 5. Juni an Hn. Drummond gelangen zu lassen, damit ich meine Maaßnahmen treffen und, je nachdem die Summe bezahlt oder nicht bezahlt wird, die Oper unternehmen oder aufgeben kann, denn es ist unmöglich, nach der genannten Zeit noch die nöthigen Vorbereitungen zu treffen und mit den Sängern zu unterhandeln. J. J. Heidegger." [13])

Am 21. Juni ließ sich der erhabene Del Pò vernehmen. „Am letzten Sonnabend reiste Signora Strada del Pò von hier nach Breda ab, wohin sie sich begiebt in Folge der von Ihrer Kön. Hoheit der Prinzessin von Oranien erhaltenen Befehle, und von wo sie beabsichtigt nach Italien zu gehen: vor ihrem Abschiede jedoch wünschend, der britische Adel und die übrige vornehme Welt (von welchen allen sie so viele Gunstbezeugungen erhalten hat) mögen in Kenntniß gesetzt werden, daß es keineswegs ihre Schuld ist, wenn der gegenwärtige Plan zur Aufführung von Opern im nächsten Winter unter

12) London Daily Post v. 26. April '38, und öfter.
13) London Daily Post v. 24. Mai '38.

der Direction des Hn. Heidegger verunglückte, wie malicieſer Weiſe ausgeſtreuet worden; denn ſie hatte ſchon einen Monat zuvor mit Hn. Heidegger eine Vereinbarung getroffen, was derſelbe bezeugen kann."[14])

Heidegger bezeugt dies indeß nicht, ſondern erklärt, wieder einen Monat ſpäter, einfach: „Haymarket, 25. Juli, 1738. Weil die Opern für die folgende Saiſon nicht in beabſichtigter Weiſe ſtattfinden können, indem die Subſcription nicht voll iſt und mit den Sängern kein Uebereinkommen zu treffen war, obwohl ich Einem [Einer?] von ihnen Ein Tauſend Guineen bot: deßhalb erachte ich mich verbunden zu erklären, daß ich die Unternehmung für das nächſte Jahr hiermit aufgebe, und daß Hr. Drummond bereit iſt das eingezahlte Geld bei Vorzeigung der Quittung zurück zu erſtatten; zugleich benutze ich dieſe Gelegenheit, allen jenen Perſonen meinen gehorſamſten Dank abzuſtatten, denen es gefiel meine Beſtrebungen in Beſchaffung der genannten Vergnügungen zu unterſtützen. J. J. Heidegger."[15])

Heidegger ſagt »tho' I offer'd *One Thousand Guineas* to *One* of them« und es iſt ſchwer zu entſcheiden, ob er mit dieſem geſchlechtsloſen Ausdrucke einen Caſtraten oder eine Frau, nämlich Caſſarelli oder Signora Strada bezeichnen wollte. Daß die Strada dem rohen Del Pò in die Klauen gerieth und durch ihn endlich dem Kreiſe desjenigen Meiſters entzogen wurde, welchem ſie ihre ganze künſtleriſche Bedeutung verdankte, iſt tief zu beklagen. Das Ausharren bei Händel in verſucheriſchen Zeiten, das Aufſteigen an ſeiner Hand zu unbetretenen, von ihm erſt gebahnten Kunſtpfaden hat ihr einen reineren Ruhm verſchafft, als der Teſi, der Fauſtina und der Cuzzoni, die doch ungleich mehr von ſich reden machten. An Händel hing ihr ganzes geiſtiges Daſein; getrennt von ihm verlor ſie ihren Glanz, wie ein Wandelgeſtirn welches ſich der Sonne entzieht. Wie betrübend daher iſt es, daß ſie je in die Lage verſetzt wurde ſich von ihm trennen zu müſſen!

---

14) London Daily Post v. 21. Juni '38.
15) London Daily Post v. 26. Juli '38.

Jupiter in Argos. 1739.

»Fine dell Opera Jupiter in Argos | April 24. | 1739.« Ein Blatt mit dieſer Unterſchrift bewahrt das Fitzwilliam-Muſeum in Cambridge (X. 3. 31.); aber eine vollſtändige Partitur hat ſich noch nicht gefunden. In einer ähnlichen Unſicherheit, wie über das Werk ſelbſt, ſind wir über die Aufführung deſſelben. Vom 26ſten bis zum 30. April heißt es in der London Daily Poſt: „Haymarket. Dienſtag, am erſten Mai, wird eine dramatiſche Compoſition dargeſtellt (repreſented) werden, genannt Jupiter in Argos. Mit Chören und zwei Orgelconcerten untermiſcht.“ Aber vom erſten bis zum 7. Mai fehlt in Burney's Sammlung (jetzt im Britiſh Muſeum) eben diejenige Zeitung, in welcher die Opern angezeigt wurden, und vom 8. Mai an iſt über „Jupiter“ nichts mehr zu finden: ſo daß ſich nur vermuthen läßt, dieſe mit fremdartigen Beſtandtheilen vermiſchte Compoſition ſei am erſten und vielleicht auch noch am fünften Mai zur Aufführung gekommen. Daß von Händel Vorbereitungen gemacht waren zu einigen Aufführungen in dem augenblicklich leeren Haymarket-Theater, geht auch aus folgender Nachricht vom 19. April hervor: „Wie wir hören, iſt Signora Buſterla, eine berühmte italieniſche Sängerin, letzten Dienſtag hier angelangt, und wird in den Opern ſingen, welche Hr. Händel nach Oſtern aufzuführen beabſichtigt.“[16]) Jupiter war hauptſächlich aus früheren Werken zuſammengeſetzt, faſt wie Aleſſandro Severo; als Original führen wir ihn hier nur auf, weil Händel ihn ausdrücklich als ein ſolches unterzeichnet hat.

Es war augenblicklich kein Mangel an italieniſchen Sängern, Componiſten und Muſikern in London, und bei der abnehmenden Muſikbegeiſterung auf dem Feſtlande führte der alte Ruf des engliſchen Goldes immer neue Schaaren herbei. Auch Careſtini war unter ihnen. Eine patriotiſche Stimme läßt ſich bei der Ankunft des großen Sängers alſo vernehmen: „Signor Careſtini und andere italieniſche Strolche werden hier in einigen Tagen erwartet, worauf in Haymarket Opern gegeben werden ſollen.“[17]) Nicht in Haymarket,

16) London Daily Post v. 19. April '39.
17) London Evening-Post v. 20./23. Jan. '39.

ſondern in Coventgarden rafften ſich die neuen Ankömmlinge unter Peſcetti zu einigen erfolgloſen Verſuchen auf. Im folgenden Winter nahmen ſie das kleine Theater am Haymarket in Beſitz und gaben vom 22. Januar bis zum 31. Mai '40 drei neue Tanzopern ziemlich ununterbrochen. Von der Glanzzeit der italieniſchen Oper früherer Jahre war jetzt kaum noch ein Schatten geblieben; die beiden Opern endeten damit, daß zuletzt keine einzige, und am wenigſten die rein italieniſche, im Stande war, ihre Spiele in einem großen Hauſe anzurichten. Careſtini ging im Sommer 1740 wieder von dannen. Er, der inzwiſchen völlig ein Anhänger Haſſe's geworden war und nichts lieber ſang, als deſſen Salve Regina, irrte ſich ſehr, wenn er meinte in England ohne oder gegen Händel durchdringen zu können; und ſo machte man ſich die jämmerliche Lage durch ein allgemeines Mißverſtehen und Mißwollen noch troſtloſer.

Zur ſelben Zeit gab Händel in Lincoln's-Inn-Fields nur Oratorien. Jedoch im folgenden Winter, als die Italiener völlig lahm gelegt waren, nahm er in ſein Repertoire von Oratorien, Serenaten und Oden auch zwei neue Opern auf.

Imeneo. 1738–40.

Schon im Jahre 1738 begonnen, wurde dieſes Werk doch erſt am 10. October 1740 beendet. Das Original iſt ziemlich ungeordnet und unvollſtändig. Hymen beſteht nur aus zwei Akten, daher wird er in den Ankündigungen und in dem Druck der beliebten Geſänge als Operette bezeichnet.[18]) Die erſte Aufführung war am 22. November und die zweite und letzte am 13. December. Daß die Operette nur zwei mal gegeben wurde, iſt weniger ein Beweis von mißfälliger Aufnahme, als von der Unzulänglichkeit der damaligen Sänger Händel's für eine ſtehende italieniſche Oper. Dieſes ſah er vorher und ſuchte deßhalb durch Vorführung von Werken aller Art die Theilnahme wach zu erhalten. Händel ließ das Werk ſpäter in Dublin als Concertſtück ſingen, wozu ſich die allerliebſte Muſik auch beſonders eignete.

18) »This day is publish'd, price 4 s. The favourite Songs in the Operetta call'd *Hymen*, in Score, composed by Mr. *Handel*. J. Walsh.« London Daily Post v. 18. April '41.

Deidamia. 1740.

„angefangen ☽ Octobr 27. 1740.« — »Fine dell Atto 1. | G. F. Handel ♄ Nov. 1. 1740.« — »Fine dell Atto 2^do | G. F. Handel Novembr 7. 1740 | ♀.« — »Fine dell' Opera. | G. F. Handel London Novembr 20. ♃. | 1740.«

Paolo Rolli fuhr fort Operntexte zu ſchreiben, obwohl von dem ganzen Perſonal der Gegenoper nur er allein noch vorhanden war. Er näherte ſich daher wieder dem Manne, welchen er jahrelang mit der giftigſten Feindſchaft beehrt hatte, und Händel nahm ſein Gedicht zur Compoſition an. So entſtand Deidamia, Händel's letzte Oper. Sie gelangte drei mal zur Aufführung, am 10. und 17. Januar und 10. Februar '41, und wurde von Walſh in zwei Sammlungen gedruckt.[19])

„Die Totalſumme werthvoller Arien in dieſer Oper", ſagt Burney, „iſt ſo beträchtlich, daß man das Werk, obwohl der erſte Akt dem zweiten und dieſer dem dritten überlegen iſt, den glücklichſten ſeiner dramatiſchen Erzeugniſſe beizählen darf. Und wenn man ſich erinnert, daß, von ſeinen früheſten in Deutſchland und Italien geſetzten Opern abgeſehen, dieſes das 39ſte italieniſche Drama war, welches er für die engliſche Bühne in Muſik geſetzt hatte, ſo muß die Schnelligkeit und Stärke ſeiner Erfindung Erſtaunen erregen! Die Arien dieſer letzten Oper Deidamia contraſtiren ſo ſehr in Schreibart, Zweck und Ausſchmückung, wie diejenigen welche er dreißig Jahre früher componirte; und hierin namentlich erſcheinen Händel's Kräfte größer als die irgend eines andern bändereichen Operncomponiſten den ich kenne. Bei der Unterſuchung der Partituren von Haſſe, Graun, Galuppi, Perez, Piccini und Sacchini findet man unzählige ſchöne Arien, aber nicht jene planmäßige Mannigfaltigkeit der Gegenſtände, wie bei Händel."[20]) Und bei einer andern Gelegenheit äußert er: „Wahrlich, es ſcheint unmöglich, irgend einen dramatiſchen Tonſetzer

19) »Songs in the new Opera call'd *Deidamia*. Composed by Mr. *Handel*. First Collection. Pr. 4 s.« Lond. Daily Post v. 29. Jan. '41. — Am 21. Februar: »The whole Opera of Deidamia in Score«, nebſt Nachricht, daß die erſte Lieferung nur den erſten Akt enthalte und jetzt durch die zweite vervollſtändigt werden könne.

20) Burney, History IV, 435—36.

zu nennen, der so beständig seine Gesänge nach Thema, Styl und Begleitung veränderte, wie Händel, denn er vermied nicht nur, zwei auf einander folgende Arien in derselben Ton- oder Taktart zu setzen, sondern scheint absichtlich aller und jeder Aehnlichkeit ausgewichen zu sein zwischen einer Arie und irgend einer andern eine ganze Oper hindurch.“[21]) Näher auf das Werk gesehen, erstrebt der Dichter in Deidamia stellenweise das Dramatische auf Kosten des Musikalischen, und der Tonsetzer dagegen das concertmäßig Musikalische auf Kosten des Dramatischen. Rolli's Texte fehlt die Einheit, Händel's Musik der Mittel- und Schwerpunkt. Rolli unternahm schon eine schüchterne Nachahmung französischer Musikdramen, wodurch seinem Gedichte der Zusammenhang der bisherigen italienischen Singspiele abhanden kam; Händel folgte ihm nicht, sondern suchte seinen Halt in musikalischen Sätzen, die wie contrastirende Bilder neben einander gestellt sind. Die Musik ist sicherlich schön; doch hat die Oper ihre hauptsächlichste Bedeutung für uns darin, daß sie zeigt, wie Händel bis zu Ende aus bestrebt war, bei der Composition italienischer Dramen in dem Kreise der altitalienischen Oper zu verharren. Sein letztes Werk für das italienische Theater führt uns also an eine Grenze in der inneren Entwicklung der Oper, welche er nicht überschritt.

Von diesem Standorte aus können wir auch den zurück gelegten Weg klar übersehen. Bei der großen künstlerischen und kunstbildenden Bedeutung der Händel'schen Opern muß es einigermaßen auffallend erscheinen, daß erst jetzt, nachdem mehr als ein Jahrhundert verflossen ist, der erste Versuch einer zusammenhängenden Darstellung derselben gemacht wird. Aber solches erklärt sich leicht bei der Vernachlässigung des ganzen Gebietes, dessen geschichtlicher Erhellung dieses Werk gewidmet ist; und man begreift es wohl, daß die herrschend gewordene Betrachtungsweise, nachdem sie das Oratorium selbst sogut wie beseitigt hatte, sich noch viel weniger um die Erkennung des Weges bemühen mochte, der seiner Zeit zur Vollendung des Oratoriums führte. Denn das ist die Eigenthümlichkeit dieser Oper, nicht zu einer weiter entwickelten Form der Oper hingeleitet, sondern dem Oratorium den Weg gebahnt zu haben. Dies bewingte die con-

21) Burney, History IV, 359.

certartige Haltung, von der vorhin mehrfach die Rede war; und ihre Schwäche als Oper lag eben in der Gestaltung plastisch vollendeter wie begrenzter Tonsätze, deren innere Reise die herkömmlich triviale Handlung zu einer bloßen Anregung und Einrahmung der herrlichen Tonbilder herab drückte. Bei aller Vollendung entdecken wir in dieser Musik doch durchaus nicht den Trieb, sich in dem Sinne zu einem dramatisch-musikalischen Ganzen durchzubilden, welcher seit Gluck und eigentlich schon seit dem Vordringen der neapolitanischen Schule die Oper beherrschte. Händel hat allerdings Musikdramen geschaffen, nämlich seine sogenannten Oratorien, aber auf andere Weise, als durch Verbindung italienisch-französischer Opernelemente; jedoch in seinen italienischen Opern beschränkte er die Handlung auf die nöthige scenisch-dramatische Anregung zur Gestaltung des Tonbildes. Alles Wesentliche ist der Musik ganz allein überlassen; die oft so ergreifenden Scenen sind rein musikalischer Natur, wenn auch genauer und innerlich sicherer nach dramatischen Gesetzen gestaltet, als bei vielen Tonsetzern, die wegen ihrer Dramatik einen Ruf erlangt haben. Er beseitigte die kleinen dramatischen Züge wieder, die sich schon bei Purcell, Scarlatti und Keiser vorfinden, anstatt weiterbildend in sie einzugehen, und zog sich, merkwürdig genug, auf eine psychologische Mittelstellung zurück, welche die Oper weder vor noch nach ihm in solcher Beharrlichkeit und Ruhe hat einnehmen können. Was daher von den Bühnenwerken Lully's, Rameau's, Scarlatti's und der neapolitanischen Schule, in gewissem Sinne selbst Purcell's und Keiser's gilt, nämlich daß sie in verschiedener Hinsicht als Vorstufen der späteren Blüthe der dramatischen Musik angesehen werden müssen, vermöchte ich bei den Händel'schen nicht nachzuweisen, selbst nicht auf die Aussicht hin ihre Bedeutung dadurch zu erhöhen. Freilich ließe sich dieselbe dadurch auch nicht erhöhen, da der wahre Werth dieser Opern eben in ihrer Abgeschlossenheit liegt, und der einzige Weg zu ihrem Verständniß der bleibt, sie zunächst in dieser ihrer Sonderstellung zu begreifen.

Ihre Aehnlichkeit mit einer Gruppe von Shakespeare's Lustspielen ist auffallend und lehrreich. Beide passen gleich wenig in die dramatische oder in die dramatisch-musikalische Theorie, da sie abseiten des Weges stehen auf welchem die betreffenden Gattungen sich am breite-

sten entwickelt haben, und sind deßhalb nur von einem besonderen Standpunkte aus richtig zu verstehen. Shakespeare zieht sich aus dem realistischen Gebiete zurück in das phantastische, wie Händel aus dem allgemein dramatischen in das subjectiv innerliche. Beide in ihrem Lebensdrange und gesunden Sinne schienen so vorzüglich begabt, die Lebensverhältnisse, wie sie sich im tagtäglichen Laufe als natürlich ergeben, im Lustspiel und in der Oper künstlerisch gestaltet wiederscheinen zu lassen; wir sehen aber, daß sie sich mit Behagen auf einem phantastischen Boden bewegen, in Witz- und Tonspielen sich ergehend, die bei aller Frische, bei aller Trefflichkeit der Charakterzeichnung und bei allen Reizen der Kunst doch ihrer wesentlichen Haltung nach nicht original sind, insofern sie sich in einer schon vor ihnen zur Geltung gebrachten künstlerischen Grundform bewegen. Beide nämlich haben sich in diesen Lustspielen und Opern am meisten ihrer eingebornen germanischen Natur begeben und in dem Drange nach mehr geschlossenen, künstlerisch einheitlichen Formen, als die Heimath darbot, romanische, namentlich italienische Ideale in einer Weise nachgebildet, daß uns oft der warme Hauch einer südlichen Kunst daraus entgegen weht, aber ebenso oft auch der große nordische Athem fehlt: und wie sie also auf diesen Gebieten nicht mit der voll vereinten Kraft ihrer Natur arbeiteten, so hat auch keiner von ihnen zu bewirken vermocht, daß die fernere Entwicklung dieser Kunstzweige den von ihnen betretenen Weg einhielt. Im Gegentheil, wir haben es erlebt, daß der nächste und bedeutendste Fortschritt, der gethan werden konnte, im Lustspiel wie in der Oper darin bestand, das italienische Ideal als maßgebend zu verlassen und mehr im wirklichen Leben einen Boden zu gewinnen, auf welchem diese Kunstzweige dann auch in der That erst ihre breiteste, glänzendste und natürlichste Entwicklung fanden. So gab Frankreich bald, fast unmittelbar nach Shakespeare, der Lustspieldichtung einen neuen Anstoß, der am stärksten auf England, die Heimath Shakespeare's, zurück wirkte; und ebenso unmittelbar nach Händel empfing die Oper wieder von Frankreich aus ein neues Leben, das nirgends einen so fruchtreichen Boden fand, wie in Deutschland, der Heimath Händel's. Die Gleichartigkeit, Gleichzeitigkeit und gleiche Rückwirkung ist höchst merkwürdig und beleuchtet die besprochenen Kunstgattungen sicherlich mehr als bloß von außen. Zugleich

war dieſe nach-Shakeſpeare'ſche und nach-Händel'ſche Entwicklung, obwohl nicht im ausgeſprochenen Gegenſatze gegen ſie begonnen, doch der ſchlimmſte Feind ihrer Kunſt, denn dadurch verrückten ſich die richtigen Geſichtspunkte für ihr Verſtändniß, und ſo wurde ſie durch Verkennung nach und nach in Vergeſſenheit gebracht. In Sachen Shakeſpeare's iſt der Umſchlag längſt eingetreten, den wir bei Händel noch erſt erwarten, aber auch zuverſichtlich erwarten dürfen. Und endlich iſt auch noch dieſes zu beachten — gewiß die entſcheidendſte und weſentlichſte aller hier vorhandenen Aehnlichkeiten —, daß bei Shakeſpeare auf das Luſtſpiel die Tragödie, bei Händel auf die Oper das Oratorium folgte, bei beiden das überragende und ernſtere Werk auf das kleinere und fremdländiſch angelegte. Was in Shakeſpeare's Tragödien aus den Luſtſpielen einging, das leichte behende Geſchoß des Witzes, hat ſeiner Zeit nicht weniger beſchränkten Tadel erfahren, als die kunſtvoll gewebte Arie, welche Händel doch weſentlich aus der Oper in das Oratorium herüber nahm. Dieſe Gleichartigkeit im Schaffen Shakeſpeare's und Händel's nannte ich den entſcheidenden Zug ihres verwandtſchaftlichen Verhältniſſes; und in der That wird uns dadurch noch etwas anderes und allgemeineres erklärt, als die Eigenthümlichkeit zweier Künſtlernaturen. Hierüber ſei noch ein Wort geſtattet.

Für das Erreichen irgend eines höheren oder höchſten Gebietes beſteht die nothwendige Vorausſetzung, daß die dahin führenden niederen ſämmtlich vorher durchſchritten ſein müſſen. Und dennoch hat es ſelbſt eine auf das entſchiedenſte für ideales Kunſtſchaffen begabte Natur nicht in ihrer Gewalt, auch nur zwei Gebiete gleich vorzüglich zu bewältigen: ſchließlich ergiebt ſich immer ein Feld als der Hauptſchauplatz, auf welchem Kunſtbildung und Geiſtesgehalt in ganz gleichem Maaße zu vollendeten Schöpfungen zuſammen wirken. Daß ſolches bei minder bedeutenden Künſtlern der Fall ſein müſſe, iſt leicht zu verſtehen, denn ſie gelangen in ihrem Auftreten zuletzt an Gegenſtände, zu deren Bewältigung ihre Kraft nicht mehr ausreicht. Schwerer begreift es ſich bei den univerſal Begabten: und doch predigt auch bei ihnen die Erfahrung dieſelbe Lehre, und womöglich noch eindringlicher, die Lehre, daß es im Reiche der Kunſt keinen Einen giebt, der Alles einſchlöſſe, daß auch der Größte, der, deſſen Ideale

uns die theuerſten und der Menſchheit die ſegenbringendſten ſind, ſich begnügen muß neben andern Großen als Gleicher zu erſcheinen. Der Grund einer ſo durch allgemeine Erfahrung beſtätigten Thatſache wird überaus lehrreich ſein und uns das innerſte Verhältniß des einzelnen Künſtlers zu der Kunſt aufdecken.

Bei jedem Künſtler iſt die Freude an den reinen Formen ſeiner Kunſt vorhanden, noch abgeſehen von allem Gehalt, und je größer der Künſtler iſt, deſto ſtärker äußert ſich in ihm der Trieb nach der Bewältigung der Kunſtformen und das Wohlgefallen daran. Dieſes Vergnügen an der künſtleriſchen Formbildung muß es verurſachen, daß große Künſtler in mittleren Gebieten über einen gewiſſen Formalismus nicht hinaus kommen, nämlich in allen denjenigen Gebieten, welche ungeeignet ſind zur vollen Aufnahme des tieferen Gehaltes, der in ſolchen Künſtlern zur Geſtaltung drängt. Wir ſehen daher wie Shakeſpeare mit unerſchöpflichen Hülfsmitteln ein Luſtſpiel auf phantaſtiſchem Grunde aufführt, welches Andere nach ihm viel einfacher auf einen natürlicheren Boden verlegten, wo die Handlung ſich wie von ſelbſt zu ergeben ſchien, während ſchon der Grundriß ſeiner Feenpaläſte mehr künſtleriſche Phantaſie vorausſetzt, als den meiſten Luſtſpieldichtern verliehen iſt. Wir ſehen wie Händel in ſeinen vielen Opern unbefangen und anſcheinend unbedacht die Formen einhält, deren Durchbrechung Andere nach ihm berühmt gemacht hat; wie er mit derſelben Unerſchöpflichkeit und demſelben künſtleriſchen Luxus ſich ergeht in der Schilderung allgemeiner Gefühlszuſtände, allgemeiner Charaktere mit einem geringen Anhauch individueller Charakteriſtik, die ſpäter das A B C der Operncompoſition wurde, und mit einem Aufwand von Kunſtgedanken der ebenfalls den meiſten nachfolgenden Operncomponiſten nicht entfernt zu Gebote ſtand. Bei Beiden ſtehen Mittel und Zweck nicht in einem völlig natürlichen Verhältniſſe; das Behagen, welches uns ihre Luſtſpiele und Opern einflößen, iſt kein bloß ſachliches, es iſt zum guten Theil ein formell künſtleriſches, und auch da noch bewundern wir Dichter und Muſiker als ſolche, wo uns die Sache ſelbſt wenig anzieht. Die Haupturſache hiervon iſt, daß die Meiſter ebenfalls eine überwiegend formell künſtleriſche Haltung zu ihrem Gegenſtande einnahmen. Darin liegt zugleich die Erklärung der auffallenden Erſcheinung, daß Beide, die das

rein Ernste doch so erschütternd ernst nahmen, sich hier über Dinge leichtsinnig hinweg hoben, deren ernstere oder angemessenere Behandlung bei Andern die schönsten Kunstwerke erzeugt hat. Wir müssen diese ihre Gebilde ansehen als köstliche und merkwürdige Erzeugnisse der Ueberfülle künstlerischer Phantasie, zugleich aber auch als einen Tummelplatz, auf welchem sie sich für das Höhere und Ernstere stählten. Lustspiel und Oper, eben wegen ihrer auf sich selbst gestellten, völlige Lebendigkeit erstrebenden Haltung, waren die besten Mittel, die Künstler in ihrem Schaffen durchaus sicher zu machen, sie durch Bewältigung und Beherrschung der Form von dem Zwange der Form vollkommen zu befreien. Eine unausgesetzte Dahingabe an die Tragödie und das Oratorium würde dies nie in einem solchen Maaße bewirkt haben. Dasselbe Genie, welches auf dem Durchgange durch Lustspiel und Oper zur höchsten Kunstschönheit heran reifte, wäre bei einseitiger Beschäftigung mit Tragödie und Oratorium in Gefahr gekommen, einem formlosen Naturalismus zu verfallen. Die frühesten uns erhaltenen Werke Shakespeare's und Händel's legen die Möglichkeit dieses Abweges noch deutlich genug vor Augen. Jedes große und allgemein verständliche Kunstwerk muß auf dem goldnen Grunde der Heiterkeit, durchsichtiger Klarheit und individueller Lebendigkeit ruhen. Aber diesen Grund freischaffend zu gewinnen, ist Werken von wesentlich tragischer und erhabener Haltung unmöglich, da der menschliche Geist seine Thätigkeit nicht zu gleicher Zeit und bei einem und demselben Werke gleich stark nach zwei entgegen gesetzten Seiten erstrecken kann; der Grund muß schon gewonnen, schon in seinem eignen Gebiete freigelegt sein, bevor ein Gebäude von größerer Anlage auf ihm sich erheben kann. Diese Aufgabe hatten ihre Lustspiele und Opern, die an Adel, Charakterwahrheit und Idealität alle Werke ihrer Zeitgenossen weit überflügeln. Und Beide arbeiteten dann als Tragöde und als Oratoriencomponist so ursprünglich frisch und schnitten ihre Garben in einem eben gereiften vollen Aehrenfelde, weil sie selber sich dieses Feld erst auserwählt und von Grund aus bereitet hatten. Keiner ihrer Nachfolger erreichte ihre Größe, denn keiner war je wieder in der Lage, so mit Tagesanbruch sein Werk zu beginnen und die Frische dieses Schöpfungsmorgens zu empfinden.

Weit entfernt daher, Händel's langes und mit so vielen Wider-

wärtigkeiten verbundenes Verweilen bei der italieniſchen Oper für fruchtlos oder gar für verfehlt zu erklären (wie geſchehen iſt), wird meine Darſtellung überall — ich hoffe unabſichtlich wie abſichtlich — den Beweis geführt haben, daß er den völlig richtigen Weg ging, den einzigen Weg auf welchem er ſich ſelber treu bleiben und endlich das werden konnte, was zu werden für ihn wie für die Tonkunſt entſcheidend war. Für ihn wie für den großen Briten war die Bühne, und was an dieſen Mittelpunkt grenzte, der naturgemäße Wirkungsplatz. Händel war hier mit Shakeſpeare weſentlich in gleicher Lage. Man darf ſich durch ſeine Kämpfe gegen die Oper nicht beirren laſſen: er ging nie eigentlich von der Bühne ab, ſondern nur darüber hinaus, wie es ſeine Kunſt, die Tonkunſt, zu ihrer Vollendung erforderte. Das Theaterſpiel war in vollem Gange, als Beide die Bühne betraten, die ganze Oeffentlichkeit drängte ſich auf dieſen Weg. Es war kein hoher Weg, es war eine breite Heerſtraße, niedrig und etwas ſchmutzig gelegen. Reinlichere ſtillere Geiſter, vom Gewühl verſcheucht und durch den Schmutz abgeſchreckt, pflegten daher wohl den einſameren Spaziergang rechts oder links oben auf den Bergen vorzuziehen. Zu oben rechts und links in Shakeſpeare's Wege wandelten lyriſche und epiſche Dichtung, das lyriſche Sonett und das romantiſche Epos, beide nebſt dem Drama weſentlich von italieniſcher Formung; in Händel's Wege aber der zur Kammermuſik erweiterte lyriſche Geſang und die zu vollchörigen Kirchenſätzen geſtaltete epiſche (bibliſche) Hymne, beide nebſt der Oper gleichfalls in Italien am höchſten ausgebildet. Dieſe den Theaterſpielen zur Seite gehenden Künſte waren hochvollendet, als dramatiſche Dichtung und Tonkunſt in der Geſtalt des Schauſpiels und der Oper auf dem mittleren Wege noch unmündig dahin ſchlenderten. Sie nun endlich in Tragödie und Oratorium zu ihrer vollen Größe zu bringen, den überkommenen theatraliſchen Weg ſo zu erhöhen, daß die alte Kluft ausgefüllt und eine freie Bahn gewonnen wurde, welche die Höhen zu beiden Seiten verband und noch überragte: dies war die große That, die jeder von ihnen in ſeinem Gebiete vollbrachte. Damit hatte man denn die geſuchte wahrhaft neue Bahn, welche die Kunſt fortan wandelte.

Beilagen.

Beilage I.

(zu S. 116.)

The

Session

of

Musicians.

In Imitation of the
Session of the Poets.

Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit; — Hor. de Arte Poet.

The Strings he touch'd with more than human art,
Which pleas'd the Judge's ear, and sooth'd his heart;
Who soon judiciously the palm decreed,
And to the Lute postpon'd the squeaking Reed.
Croxal's Ovid. Metam.

London:

Printed for M. Smith, near the Royal-Exchange, in Cornhill. 1724.

[Price 6. d.]

APOLLO (the God both of Musick and Wit)
To summon a court did lately think fit;
No Poets were call'd, the God found, in vain
He hop'd, that a Bard should the Laurel obtain;
Since what was his right he could not dispose
To one noted for sense, in metre or prose;
The Laureat's place to the Court he resign'd,
And the Bays for the best Musician design'd;
As o'er these twin-arts he's known to preside,
To Sounds he'd allow, what to Wit was deny'd.

The long-expected day's at last declar'd,
And th' *Op'ra House* for such a crowd prepar'd;
Just as when *H[eide]gg[e]r* with pious view,
(Careful of Innocence, to Virtue true)

All sexes, ranks, and interests slyly joins,
Whilst the gay hall with lights the day outshines:
Bright in his glorious rays *Apollo* came,
And first his Officers of State did name;
Th' Academy-Directors all appear'd,
And equal to their skill in sound's preferr'd;
One waits his nod, his will another writes,
Some give him tea, and some do snuff the lights,
Soon as the God the lovely *Swiss** survey'd,
Master of Ceremonies he was made;
B[ere]nst[at]t and *B[o]sc[h]i* (who peep'd in for sport)
Were pitch'd upon for Criers to the Court;
In *Recitative* they roar the God's commands,
Whilst Count F—n—a as the porter stands.
No sooner was the God's dread will made known,
The time and place proclaim'd, and fix'd his throne,
Composers and performers all prepar'd
To shew their skill, and claim the great reward;
Like bodies to their centre swift they ran,
And each, by merit, hop'd to be the man.
But e'er my Muse proceeds, let's view the race,
Whose various tribes did round the spacious place,
Like Brother *Homer*, tell each hero's name,
Where his abode, or whence his parents came,
And what his rank in the records of Fame:
Masters of various instruments flock here,
The *Scottish* pipe and *British* harp appear;
Lutes and guitars do form a beauteous line,
Whilst dulcimers with pipe and tabor join;
From gay *Moorfields* sweet singers did attend;
Wapping and *Redriff* did their fiddlers send;
Of my Lord Mayor's choice band there came the chief,
Who whet his Lordship's stomach to his beef;
The Parish Clerks and Waits form one large group,
And Organists swell up that bright, psalm-singing troop;
Each Dancing-master held it wond'rous fit
To flourish thither with his little *kit*;

---

* Heidegger, geboren in der Schweiz, gewöhnlich der Schweizer Graf genannt.

The *Play-house* bands in decent order come,
Conducted thither by a tragick drum;
Th' *Op'ra Orchest* them o'erlook'd with pride,
And shew'd superior skill in a superior stride;
Composers next march'd with an air and grace,
Some in a light, some in a solemn pace;
Various they seem to the beholder's eye,
These *Largo* walk — and others — *Presto* fly.
Above the clouds they raise their heads sublime,
They tread on air, and step in tune and time!
None fail'd that e'er set note, or grave or airy,
From Doctor *P[e]p[us]ch* down to Master *C—ry**;
From this promiscuous race such clamour rise
As stun the God and rend the vaulted skies;
In storms tempestuous some did loudly roar,
In sporting waves some wanton'd to the shore;
With [illegible] cascades these thunder'd from on high,
In creeping murmurs others glided by;
Here blushing *Boreas* with his train did sound,
There milder gales did gently sweep the ground.
Thus voices, Treble, Bass, and Tenor, join
In glorious discord! harmony divine!
With noise tumultuous into court they rush,
Scarce could the God himself their fury hush;
In vain tall *B[eren]s[tat]t*, gaping o'er the crowd,
With hideous jaws, bawl'd Silence out aloud!
Till from his throne the anger'd God arose,
Whose awful nod the tempest did compose;
Then the *Swiss* Count proceeds, with comely grace,
To rank each candidate in's proper place.

First *P[e]p[us]ch* enter'd with majestick gait,
Preceded by a cart in solemn state;
With pride he view'd the offspring of his art,
Songs, Solos, and Sonatas load the cart;
Whose wheels and axletree, with care dispos'd,
Did prelude to the musick he compos'd.
The God's soon own'd that if a num'rous race
Could claim in any art the highest place,

* Henry Carey.

His quantity would never be despis'd,
But quality alone in sounds was priz'd,
He should be satisfy'd with his degrees,
For new preferment would produce new fees.

His fate, soft *G[a]ll[ia]rd* with care attends,
In sounds and praise they still prov'd equal friends.
Shewing his hautboy and an *Op'ra* Air,
He gently whisper'd in his Godship's ear:
So oft he was distinguish'd by the town,
That, without vanity, he claim'd the crown.
The God replied—your musick's not to blame,
But far beneath the daring height of Fame;
Who wins the prize must all the rest out-strip,
Indeed you may a conjurer equip;
I think your Airs are sometimes very pretty,
And give you leave to sing 'em in the City.

Amidst the crowd gay *L[eve]r[i]dge* did stand,
Smiles in his face, and—Claret in his hand;
The God suppos'd he did not come to ask
The Bays, but rather recommend his flask;
Old friend, says he, if that your wine is right,
Let's talk—d'ye hear? I'll sup with you to-night:
The Laurel, if you hope—to do you justice,
You made—a charming Fiend in *Doctor Faustus*.

Pleas'd with their doom, and hopeful of success,
*At—l—e** forward to the bar did press:
The God perceiv'd the Don the crowd divide,
And, e'er he spoke, stopp'd short his tow'ring pride,
Saying—the Bays for him I ne'er design,
Who, 'stead of mounting, always does decline;
Of *Ti[tu]s Ma[nli]us* you may justly boast,
But dull *Ves[pasi]an* all that honour lost.

C[o]rb[et]t next him succeeded to the bar,
And hop'd to fix his fame by something rare;
Up to the God, with confidence he made,
And's instrument *De Venere* display'd.

* Attilio Ariosti.

How! cries the God (and frowning told his doom),
Am I for such poor trifles hither come?
Pray tickle off your *Venery* at home,
Or else to cleanly *Edinburgh* repair,
And from ten stories high breathe Northern air;
With tuneful *G[o]rd[o]n* join, and thus unite,
Rough *Italy* with *Scotland* the polite.

Apollo's piercing eye just then espy'd
Merry *L—i—lt* stand laughing at one side;
He gently wav'd him to him with his hand,
Wond'ring he at that distance chose to stand.
Smiling, he said, I come not here for fame,
Nor do I to the Bays pretend a claim;
Few here deserve so well, the God reply'd,
But modesty does always merit hide;
A supper for some friends I've just bespoke,
Pray come — and drink your glass — and crack jour joke.

Ill-fated *R[osci]ng[ra]ve* approach'd the bar,
With meagre looks, and thrumming a guitar.
Quite out of tune *Apollo* found his head,
And, if he gain'd the Bays, he'd run stark mad;
So call'd his friends, and said — a little rest,
A darken'd room and straw, would fit him best;
Where, to employ him as he lay *perdu*,
He might now set *Roland le Furieux*.

Next him *Ge[mi]n[ia]ni* did appear,
With bow in hand and much a sob'rer air;
He simper'd at the God, as who would say,
You can't deny me, if you hear me play.
Quickly his meaning *Phœbus* understood,
Allowing what he did was very good;
And since his fame all fiddlers else surpasses,
He set him down first Treble at *Parnassus*.

Gr[oe]n, *C[ro]fts*, and some of the Cathedral taste,
Their compliments in form to *Phœbus* past;
Whilst the whole Choir sung Anthems in their praise,
Thinking to chant the God out of the Bays;

Who, far from being pleas'd, stamp'd, fum'd, and swore,
Such Musick he had never heard before;
Vowing he'd leave the Laurel in the lurch,
Rather than place it in an *English* Church.

D[ieu]p[a]rt, well powder'd, gave himself an air,
As if he could not fail of fortune there,
Who always prov'd successful with the fair.
The God his passion hardly could contain,
For spoiling Opera-Songs in *Drury Lane:*
But hop'd his skill he'd in it's sphere confine,
His fire betwixt the acts would brilliant shine.

As he walk'd off, who stepp'd into his place,
But Signor *P[ip]po* with his four-string'd Bass:
How far his merit reach'd, the God did know,
And bow'd to him and 's Bass prodigious low;
Vowing to him alone the Bays he'd grant,
Could the *Orchestre* but his presence want;
Since that was time and reputation losing,
Keep to your playing, and leave off composing.

The God turn'd round and found, just seated by him,
His old acquaintance, *Nicolino H[a]ym;*
With a kind smile he whisper'd in his ear,
But what — no living creature then could hear;
Since that we 're told, the God of 's special grace
Confirm'd him in his Secretary's place.

Had I a thousand tongues, or equal hands,
I could not speak, nor write the half of their demands;
A blockhead's indignation it would raise,
When *C[a]ry*, by his ballads, sought the Bays;
Claude Jean Jillier, to his immortal glory
Danc'd thither with his *Chansonettes a Boire;*
Big with his hopes small *T—p—n** too repairs,
To claim the crown by thin *North British* Airs;

* William Thomson, welcher im Jahre 1725 „Orpheus Caledonius, or a Collection of the best Scotch Songs" herausgab.

A title King *Latinus* strongly grounds
Upon his nice anatomy of sounds;
E'en *W[a]lsh* perks up, and crys — the Laurel's mine.
What are your notes, unless you wisely join
My brighter name, in print, to make 'em shine?
Nay, Signor *R[o]ll's* confidence affords
Some plea — for finding scoundrel *Op'ra* words.

The weary'd God the wretched crowd surveys,
And met with nothing equal to the Bays;
His radiant eyes, eclips'd by sullen care,
In vain look'd round, but H[a]s[ge]l was not there.
How could he hope to fill the vacant throne,
In absence of his fam'd, his darling son?

Just then grim *B[ono]nc[in]i* in the rear,
Most fearless of success, came to the bar;
Two *Philharmonick Damsels* grac'd his train,
Whilst his strong features redden'd with disdain;
Dear *A—s—a** hung upon his arm,
Each lisp and side-long glance produc'd its charm;
Black *P—g—y*** he was forc'd to hawl along,
Humming a Thorough-Bass — and he a Song:
Silent, his rolling eyes the God survey'd,
Then one hand soothing *Cr[is]po's* Airs display'd,
The other held a decent *Roman* Maid.
But had you seen the vast and suddain change!
Incredible! to easy *Faith* most strange!
As calms succeed a raging wint'ry flood,
The restless throng like senseless statues stood;
From the dull cell of sloth such vapours rise,
As clap their padlocks on all ears and eyes;
Divinity itself could not withstand
Those peaceful potions from a mortal hand;
O'er active life Stupidity did creep,
The wakeful God of Day fell fast asleep. —

Not long they slept — *Fame's* Trumpet, loud and vast,
Fill'd the large Dome with one amazing blast;

---

* Anaſtaſia Robinſon.

** Peggy, d. i. Margherita de l'Epine, die Frau des Dr. Pepuſch.

Straight were they freed from Sleep's lethargick chains,
And captiv'd Life its liberty regains;
The Goddess, ent'ring, shook the trembling ground,
Her breathing brass from earth to heav'n did sound;
One hand her Trumpet held with beauteous grace,
The other led a Hero to his place;
Whose art, more sure than *Cupid's* bow gives wounds,
And makes the world submit to conqu'ring sounds.
When he appeard, — not one but quits his claim,
And owns the power of his superior fame:
Since but one *Phœnix* we can boast, he needs no name.
The God he view'd with a becoming pride,
Determin'd not to beg, and easy if deny'd.
Him *Phœbus* saw with joy, and did allow,
The Laurel only ought t'adorn his brow;
For who so fit for universal rule,
As he who best all passions can controul?
So spoke the God — and all approv'd the choice,
E'en Ignorance and Envy gave their voice;
Who wisely judg'd, the sentence did applaud,
And conscious shame the poor pretenders aw'd.

Thus when the World in Nature's lap first lay,
In all the charms of youth and beauty gay;
The joyous parent o'er her infant smil'd.
Whilst Satan view'd with spite the faultless child;
With hellish malice frought, he wond'ring stood,
And tho' he curs'd it, — own'd that it was good.

FINIS.

Beilage II.

(zu S. 116.)

An ODE, on receiving a Wreath of Bays from a Lady.

1.

Let him, who, favour'd by the Fair
With glove, or ring, or lock of hair,
Think he's the happy man. —

The crown, I wear upon my head,
Has energy to wake the dead,
And make a *Goose* a *Swan*.

2.

See! how like *Horace*, I aspire!
I mount! I soar sublimely higher!
And, as I soar, I sing!
Behold, ye earth-born mortals all,
I leave you in your kindred ball,
And heav'nward sweetly spring.

3.

To humble *Trophies* dully creep,
And in your Urns inglorious sleep,
Ye Roman Cæsars now. —
Your Eagle's flight was all in vain,
Since I've more triumph in my brain,
And greater on my brow!

4.

My Laurel, rival of the oak,
Malignant planets, and the stroke
Of thunder cannot shake!
My thoughts, inspired by Love and Bays,
O'er all your boasted lands and seas
Despotic empire take.

5.

Why did great *Alexander* grieve?
Because no more he could atchieve!
Had I been living then,
I could have taught the Hero how
He might have *made*, and *conquer'd* too,
By *Fancy*, not with *Men*.

6.

Encircled with my sacred wreath,
I ride triumphant over death,
And, as poetic wheels,

I draw the seasons of the year,
I charm all Heav'n into my sphere,
And Hell my fury feels!

7.

Avaunt low flights — let us create
New systems, and a new estate,
For Bards and Lovers fit.
No higher, than *Elysium*,
Have *Homer*, *Horace*, *Ovid* come,
With all their towring wit.

8.

To a new World, my Fair, let's fly,
A *Venus* Thou! *Apollo* I!
To raise a race of Gods! —
Attend us, Poets, if you'd have
A subject, proof against the grave,
To eternize your Odes.

9.

Astrologers, your stars despise, —
All Fate lyes in *Ophelia's* eyes!
From them derive your skill;
Their influence only can undo,
Amend, restore, confound, renew,
Reanimate, and kill.

Beilage III.

(zu S. 281.)

An ODE,

on occasion of Mr. HANDEL's great Te Deum, at the Feast of the Sons of the Clergy.

1.

So David, to the God, who touch'd his Lyre,
The God, who did, at once, inspire

The Poet's numbers, and the Prophet's fire,
Taught the wing'd Anthem to aspire!
The thoughts of men, in godlike sounds, he sung,
And voic'd devotion, for an angel's tongue.
At once, with pow'rful Words, and skilful Air,
The priestly king, who know the weight of prayer,
To his high purpose, match'd his care;
To deathless concords, tun'd his mortal lays,
And with a sound like heav'ns, gave Heav'n its praise.

2.

Where has thy soul, o Musick! slept since then?
Or, through what lengths of deep creation led;
Has Heav'n indulg'd th'all-daring pow'r to tread?
On other globes, to other forms of men
Hast thou been sent, their Maker's name to spread?
Or, o'er some dying orb, in tuneful dread
Proclaiming Judgment, wak'd th'unwilling Dead!
Or, have new worlds, from wand'ring comets rais'd,
Heard, and leapt forth, and into Being blaz'd?

3.

Say, sacred origin of song!
Where hast thou hid thyself so long?
Thou soul of HANDEL! — through what shining way,
Lost to our earth, since David's long past day,
Didst thou, for all this length of ages, stray!
What wond'ring angels hast thou breath'd among,
By none of all th'immortal choirs outsung?

4.

But, 'tis enough — since thou art here again;
Where thou hast wander'd, gives no pain:
We hear, we feel, thou art return'd, once more,
With Musick, mightier than before;
As if in ev'ry orb,
From every note, of God's, which thou wert shown,
Thy spirit did th' harmonious pow'r absorb,
And made the moving Airs of heav'n thy own!

5.

Ah! give thy passport to the Nation's prayer,
Ne'er did Religion's languid fire
Burn fainter — never more require
The aid of such a fam'd enliv'ner's care:
Thy pow'r can force the stubborn heart to feel,
And rouse the luckwarm doubter into zeal.

6.

Teach us to pray, as David pray'd before;
Lift our thanksgiving to th' Almighty's throne,
In numbers like his own:
Teach us yet more,
Teach us, undying charmer, to compose
Our inbred storms, and 'scape impending woes:
Lull our wanton hearts to ease,
Teach happiness to please;
And, since thy notes can ne'er in vain implore!
Bid 'em becalm unresting faction o'er:
Inspire content and peace in each proud breast,
Bid th'unwilling land be blest.
If aught we wish for seems too long to stay,
Bid us believe, that Heav'n best knows its day:
Bid us, securely reap the good we may,
Nor, tools to other's haughty hopes, throw our own peace away.

Russius.

Beilage IV.

(zu S. 291.)

To CALEB D'ANVERS, Esq;

Sir,

I am always rejoiced, when I see a *spirit of Liberty* exert itself among any set, or denomination of my countrymen. I please myself with the hopes that it will grow more diffusive; some time or other become fashionable: and at last useful to the publick. As I know your zeal for *Liberty*, I thought I could not address better than to

you the following exact account of the noble stand, lately made by the polite part of the world, in defence of their *Liberties* and *Properties*, against the open attacks and bold attempts of Mr. *H—l* upon both. I shall singly relate the fact, and leave you, who are better able than I am, to make what inferences, or applications may be proper.

The rise and progress of Mr. *H—ls* power and fortune are too well known for me now to relate. Let it suffice to say that He was grown so insolent upon the sudden and undeserved increase of both, that He thought nothing ought to oppose his imperious and extravagant will. He had, for some time, govern'd the *Operas*, and modell'd the *Orchestre*, without the least controul. No *Voices*, no *Instruments* were admitted, but such as flatter'd his ears, though they shock'd those of the audience. *Wretched Scrapers* were put above the *best Hands* in the *Orchestre*. No Musick but *his own* was to be allow'd, though every body was weary of it; and He had the impudence to assert, *that there was no Composer in England but Himself*.

Even *Kings* and *Queens* were to be contend with whatever low characters He was pleased to assign them, as it was evident in the case of Seignor *Montagnana*; who, though a *King*, is always obliged to act (except an angry, rumbling song, or two) the most insignificant part of the whole Drama. This excess and abuse of power soon disgusted the Town; his Government grew odious; and his *Opera* grew empty. However this degree of unpopularity and general hatred, instead of humbling Him, only made Him more furious and desperate. He resolved to make one last effort to establish his power and fortune by force, since He found it now impossible to hope for it from the good will of mankind. In order to this, He form'd a *Plan*, without consulting any of his *Friends*, (if He has any) and declared that at a proper season He would communicate it to the publick; assuring us, at the same time, that it would be very much for the advantage of the publick in general, and his *Operas* in particular. Some people suspect that He had settled it previously with Signora *Strada del Po* who is much in his favour; but all, that I can advance with certainty, is, that He had concerted it with a *Brother of his own*, in whom He places a most undeserved confidence. In *this Brother* of his, *Heat* and *Dullness* are miraculously united. The *former* prompts him to any thing new and violent; while the *latter* hinders him from seeing any of

the inconveniences of it. As Mr. *H—l's Brother*, he thought it was necessary he should be a *Musician* too, but all he could arrive at, after a very laborious application for many years, was a moderate performance upon the *Jew's Trump*. He had, for some time, play'd a *Parte buffa abroad*, and had entangled his *Brother* in several troublesome and dangerous engagements, in the commissions He had given him to contract with *foreign Performers*; and from which (by the way) Mr. *H—l* did not disengage Himself with much honour. Notwithstanding all these and many more objections, Mr. *H—l*, by and with the advice of *his Brother*, at last produces his *Project*; resolves to cram it down the throats of the Town; prostitutes *great* and *aweful Names*, as the patrons of it; and even does not scruple to insinuate that they are to be sharers of the profit. His *Scheme* set forth in substance, that the late decay of *Operas* was owing to their *cheapness*, and to the great *frauds* committed by the *Door-Keepers*; that the *annual Subscribers* were a parcel of *Rogues*, and made an ill use of their Tickets, by often running two into the Gallery; that to obviate these abuses He had contrived a thing, that was better than an *Opera*, call'd an *Oratorio*; to which none should be admitted, but by *printed Permits*, or Tickets of one Guinea each, which should be distributed out of *Warehouses of his own*, and by *Officers of his own naming*; which *Officers* would not so reasonably be supposed to cheat in the collection of *Guineas*, as the *Door-Keepers* in the collection of *half Guineas*; and lastly, that as the very being of *Operas* depended upon *Him singly*, it was just that the profit arising from hence should be for his *own benefit*. He added, indeed, one condition, to varnish the whole a little; which was, that if any person should think himself aggrieved, and that the *Oratorio* was not worth the price of the *Permit*, he should be at liberty to appeal to *three Judges of Musick*, who should be obliged, within the space of seven years at farthest, finally to determine the same; provided always that the said *Judges* should be of his nomination, and known to like no other Musick but his.

The absurdity, extravagancy, and opposition of *this Scheme* disgusted the whole Town. Many of the most constant attenders of the *Operas* resolved absolutely to renounce them, rather than go to them under such exortion and vexation. They exclaim'd against the *insolent and rapacious Projector of this Plan*. The King's old and sworn servants of the two Theatres of *Drury-Lane* and *Covent-Garden* reap'd the benefit of this general discontent, and were re-

sorted to in crowds, by way of opposition to the *Oratorio*. Even the fairest breasts were fired with indignation against this *new imposition*. Assemblies, Cards, Tea, Coffee, and all other female batteries were vigorously employ'd to defeat the *Project*, and destroy the *Projector*. These joint endeavours of all ranks and sexes succeeded so well, that the *Projector* had the mortification to see but a very thin audience in his *Oratorio*; and of about two hundred and sixty odd, that it consisted of, it was notorious that not ten paid for their *Permits*, but, on the contrary, had them given them, and money into the bargain, for coming to keep Him in countenance.

This accident, they say, has thrown Him into a deep *Melancholy*, interrupted sometimes by *raving Fits*, in which He fancies He sees ten thousand *Opera* Devils coming to tear Him to pieces; then He breaks out into frantick, incoherent speeches; muttering *sturdy Beggars*, *assassination*, &c. In these delirious moments, He discovers a particular aversion to the *City*. He calls them all a parcel of *Rogues*, and asserts that the *honestest Trader among them deserves to be hang'd*. — It is much question'd whether He will recover; at least, if He does, it is not doubted but He will seek for a retreat in his *own Country* from the general resentment of the Town.

I am, SIR,

Your very humble Servant,

O. P—LO R—LL.

P. S. Having seen a little Epigram, lately handed about Town, which seems to allude to the same subject, I believe it will not be unwelcome to your readers.

EPIGRAM.

Quoth *W—e* to *H—l*, shall We Two agree,
And *exile* the whole Nation?

H. si, Caro, si.

Of what use are *Sheep*, if the *Shepherd* can't shear them?
At the *Hay-Market* I, you at *Westminster*.

W. Hear him!

Call'd to order, their *Seconds* appear in their place;
One fam'd for his *Morals*, and one for his *Face*.
In half they succeeded, in half they were crost:
The EXISE was obtain'd, but poor DEBORAH lost.

Beilage V.

(zu S. 376.)

On Mr. Handel's performance on the Organ, and his Opera of Alcina.
By a Philharmonick.

1.

Gently, ye winds, your pinions move
On the soft bosom of the air;
Be all serene and calm above,
Let not ev'n Zephyrs whisper there.

2.

And oh! ye active springs of life,
Whose chearful course the blood conveys,
Compose a while your wonted strife;
Attend — 'tis matchless *Handel* plays.

3.

Hush'd by such strains, the soft delight
Recalls each absent wish and thought;
Our senses from their airy flight
Are all to this sweet period brought:

4.

And here they fix, and here they rest,
As if 'twas now consistent grown,
To sacrifice the pleasing taste
Of every blessing to this one.

5.

And who would not with transport seek
All other objects to remove;
And when an angel deigns to speak,
By silence admiration prove?

6.

When lo! the mighty man essay'd
The Organs heavenly breathing sound,
Things that † inanimate were made,
Strait mov'd, and as inform'd were found

† The dissaffected.

7.

Thus Orpheus, when the numbers flow'd,
Sweetly descanting from his Lyre,
Mountains and hills confess'd the God,
Nature look'd up, and did admire.

8.

Handel, to wax the charm as strong,
Temper'd *Alcina's with his own:
And now asserted by their song,
The rule the tuneful world alone.

9.

Or she improves his wond'rous lay;
Or he by a superior spell
Does greater melody convey,
That she may her bright self excel.

10.

Then cease, your fruitless flights forbear,
Ye §infants in great Handel's art:
To imitate you must not dare,
Much less such excellence impart.

11.

When Handel deigns to strike the sense,
'Tis as when Heaven, with hands divine,
Struck out the Globe (a work immense!)
Where harmony meets with design.

12.

When you attempt the mighty ||strain,
Consistency is quite destroy'd,
Great order is dissolv'd again,
Chaos returns, and all is void.

* An enchantress, *Strada*.
§ Three great Composers.
|| The Opera.

Berichtigungen und Zusätze.

S. 12 Anm. 1: Aplebee's l. Applebee's. Das Wort bubble hatte schon vor 1720 eine verächtliche Nebenbedeutung; dieselbe wurde aber durch den Südseeschwindel allgemeiner verbreitet.

S. 16 Anm. 1: Aplebee's, l. Applebee's.

S. 116 Anm. 100: Wrath, l. Wroath.

S. 180 Z. 10: Am 21., 24. und 28. October 1727 wurde Tenzzone gegeben, eine neue Oper, welche in Hiller's Wöchentlichen Nachrichten (2. Jahrg. Leipzig 1767. 1. S. 148) dem Attilio Ariosti zugeschrieben wird. — Händel's Ricarde I. wurde am 11. November '27 zuerst aufgeführt.

S. 289–90: fehlen vier mal die „.

S. 361 Z. 26. was, l. wer.

G. F. Händel.

Von

Friedrich Chrysander.

Dritter Band.

Erste Hälfte.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1867.

G. F. Händel.

Von

Friedrich Chrysander.

Dritter Band.

Erste Hälfte.

1911. 33

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1867.

KÖNIGLICHE UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK BERLIN

Das Recht der Uebersetzung bleibt vorbehalten.

Inhalt.

Viertes Buch.

Uebergang zum Oratorium. 1738—1759.

1. Die Oratorien Saul S. 19, Israel in Aegypten S. 59, Allegro (Frohsinn und Schwermuth) S. 112.
2. Händel als Instrumentalcomponist und als ausübender Künstler.
Wassermusik S. 145. — Violin- und andere Sonaten mit Baß S. 147. — Trios S. 150. — Concerti grossi S. 153. — Orgelconcerte S. 157. — 12 große Concerte S. 168.
Clavierwerke S. 185. — Fugen S. 200. — Orgelspiel S. 210.

Viertes Buch.

Uebergang zum Oratorium.

Vollendung und Ende.

1738—1759.

Händel's Jugendleben war wie eine Fahrt auf dem Fluſſe; Stürme berührten es nur in ganz kleinen Wellen, die niemals ernſtlich und andauernd zum Kampfe aufriefen; frohgemuth ſchaukelte es dahin, und ſah die Ufer, ſtets neu geſchmückt, ſich in dem Gewäſſer ſpiegeln. Endlich breitete ſich der Strom, die Ufer zogen ſich nach und nach zurück, und das große offne Meer lag vor ihm.

Auf dieſem Punkte ſtand Händel, als er im Jahre 1720 unter höchſt einladenden und glückverheißenden Verhältniſſen die Leitung der königlichen Opern-Akademie übernahm. Mit den heiterſten Ausſichten ging die Fahrt weiter. Das große Weltmeer war ſo ruhig, wie der kleine Strom auf welchem man ſich eingeſchifft hatte; ein günſtiger Wind blies in die Segel, und die Fluth des geſellſchaftlichen Lebens ſtrömte in voller Stärke nach derſelben Richtung. So wurde ein großer Theil des Weges zurück gelegt in wahrhaft goldnen Tagen. Aber dann theilte ſich die bisher einheitliche Strömung und Stürme zogen herauf. Wir haben geſehen wie Händel den feindlichen Elementen mit einer faſt übermenſchlichen Anſtrengung und mit unerſchöpflichen Hülfsmitteln begegnete, aber auch wie ſehr ſie ſeine Kunſtwerkſtatt verheerten. In dem Getöſe entfeſſelter Wildheit ſteht Er (ein erhebender Anblick!)

> —— —— männlich an dem Steuer;
> mit dem Schiffe ſpielen Wind und Wellen;
> Wind und Wellen nicht mit ſeinem Herzen:
> herrſchend blickt er auf die grimme Tiefe,
> und vertrauet, ſcheiternd oder landend,

ſeinem Genius. Scheiternd landete er, verarmt, an Körper und Geiſt zerrüttet, elend wie ein Schiffer der nichts als das nackte Leben rettet, und dennoch den köſtlichſten Schatz geſund und ſicher bewahrend.

Sein Verhältniß zu der Menschheit blieb unverbittert heiter wie vorhin, sein Gottvertrauen vertiefte sich, sein Kunstvermögen erstarkte. Wie ein Held, nicht wie ein Titan, focht er seine Sache aus: Sieg und Versöhnung waren das Ende. Dieses alles war in dem Einen gelegen, in der Gesundheit und einfachen Erhabenheit seines Geistes, in der richtigen Stellung seines Genius zum Leben und zu der großen Ursache alles Daseins. Wahrlich ein wunderbares und göttliches Wesen, dieser Genius in seiner Doppelthätigkeit, der in den gehobensten Augenblicken im Menschen wie ein Schöpfer waltet, und in böser Zeit das Hervorgebrachte wie ein Engel behütet!

Die Ausgänge und Ergebnisse dieser kühnen Irrfahrten im Reiche der Tonkunst treten uns jetzt vor Augen. Neben großen unsterblichen Kunstwerken entstehen neue Menschen, und eine neue Zeit naht heran.

1.

Neue Oratorien.

1738—1740.

Den letzten Opern Händel's gehen einige oratorische Werke zur Seite, deren Geist ein ganz anderer ist, aber deren nächstes Schicksal dasselbe war. Dennoch können wir bemerken, wie sich die kleine Gemeinde der edel gesinnten und wahren Freunde der Tonkunst an ihnen aufrichtet und zum Kampfe stählt, nicht nur gegen die Feinde einer solchen musikalischen Erhabenheit und Reinheit, sondern zugleich gegen alles Schlechte und Sittenlose, gegen alle rohe Tyrannei, gegen Alles was die Keime eines besseren Lebens ersticken wollte. Auf ein siegreiches Durchdringen des als groß und schön und wahr Erkannten mußte man vorläufig verzichten. Niedergeschlagenheit, Verödung, Erfolglosigkeit aller großen Unternehmungen, Hemmung und Stillstand des Lebens ist der Charakter dieser Jahre. Das Hofleben war durch den Tod der Königin verödet, das englische Theater

durch das Theatergeſetz; die Oper ruinirte ſich durch das Caſtratenweſen; das Oratorium kämpfte vergeblich gegen eine ſtumpfſinnige Oppoſition, die parlamentariſche Oppoſition ebenſo vergeblich gegen eine verdorbene Regierung, und die Entnervung der unteren Stände hatte durch das damals neue Laſter des Gin- (Wachholderbrannte-wein-) trinkens in einem ſchreckenerregenden Maaße zugenommen. Auch der heitere Leichtſinn früherer Tage ſchien ſich verlieren zu wollen: Punch und die Dunce verſchwanden, Grubſtreet-Journal fand keinen Stoff und keine Leſer mehr. Nur Heidegger's Maskeraden und verwandte Spiele und Ausſchweifungen hörten nicht auf, und das Getriebe der Staatsverwaltung blieb in ſeinem alten Gange. Die Corruption hatte geſiegt! Vielen, die ſich bis dahin wacker gehalten, entſank jetzt der Muth; Widerſtand ſchien erfolglos, Verſuch des Guten auf eigne Hand nutzlos, die ganze Lage völlig hoffnungslos. Ging doch Fielding in ſeinem wilden Roman „Jonathan Wild der Große", einer ſatiriſchen Verherrlichung des im zweiten Bande (S. 196) geſchilderten Helden der Bettler-Oper, jetzt ſo weit, zu erklären, alle „Großen" d. h. alle Machthaber ſeien werth gehängt zu werden! Aber was für die Zeitgenoſſen ſo niederdrückend war — die allgemeine Erſtarrung —, iſt uns Späteren ein ſicheres Zeichen, daß ſich ein Uebergang vorbereitete, eine Erneuerung des Lebens nicht durch äußere Umwälzung, ſondern durch innere Läuterung. Deßhalb vermochte auch eine ſo innerliche Kunſt, wie die Muſik, die erſten und urſprünglichſten Regungen dieſer neuen Zeit zu verkündigen. Hier iſt der Punkt, wo Händel's größte Werke auf's engſte mit dem Leben der Zeit verflochten ſind, ja ſelber als das beſ[illegible]re Leben dieſer Zeit angeſehen werden müſſen.

„n innigſter Beziehung zu England ſtehend und von unermeßlicher Wohlthat für die Kräftigung des britiſchen Volksthums, ſind ſie doch keineswegs in dieſem Volksganzen beſchloſſen oder nur überhaupt als eine nationale Regung anzuſehen. Wäre das, was ſich damals in England bildete, nicht von allgemeiner Bedeutung, wäre es nicht ein Erwachen des ſiegreichen germaniſchen Geiſtes aus dem Reformationszeitalter geweſen — Händel's Töne würden nicht in dieſem Kreiſe laut geworden ſein. Eine herkömmliche, von England ausgegangene und ſelbſt von Deutſchen nicht widerſprochene

Annahme räumt den Engländern zwar ein nationales Anrecht auf Händel's Musik ein; aber eben hier an entscheidender Stelle, wo solches, wenn es gegründet wäre, auch nachweisbar sein müßte, läßt sich unwidersprechlich das Gegentheil beweisen.

Es ist gewiß, daß Händel's Musik bei den Engländern die Liebe zum Vaterlande und zum Königthume gekräftigt hat. Als sie aber, durch den Schwung seines Geistes in eine hoch musikalische Stimmung versetzt, sich nach einem Ausdrucke sehnten, der in nationaler Eigenthümlichkeit ihr Gefühl aussprächе, fanden sie in dem unerschöpflichen Reichthume Händel's nichts, was ihnen völlig Genüge that, wohl aber in dem bescheidenen Schatze derjenigen Landsleute, die hauptsächlich auf Händel's Felde Aehren lasen. Es ist sein Ruhm, durch die Gewalt seiner Musik ein Volk so im Innersten erregt und erhoben zu haben, daß es, obschon so weit von den jugendkräftigen Tagen des ausgehenden Mittelalters entfernt, noch einmal wieder das Gesammtbewußtsein in neuen Volksgesängen aussprach; aber es ist zugleich ein entscheidender Beweis für Händel's universale, nur auf die Höhenzüge des Kulturlebens der ganzen Zeit gerichtete und insofern nicht nationale Sendung, daß diese neuen Gesänge, die ohne ihn nie entstanden wären, doch nicht von ihm selber, sondern von gebornen Engländern ausgingen. Am 1. August 1740 führte Augustine Arne sein Singspiel (mask) Alfred vor dem Prinzen von Wales in Cliefden auf, und hierin zuerst wurde das später so berühmt gewordene Rule Britannia gesungen. Und wenige Jahre später dichtete und componirte Henry Carey sein weltberühmtes God save the king. Diese beiden Gesänge, von denen der letzte unzweifelhaft der größte Nationalgesang der neueren Zeit ist, traten also zu Tage als Zeitgenossen und Nachbaren von Israel in Aegypten, Messias und Samson. Beide, Arne und Carey, waren begeisterte Verehrer Händel's. Carey wurde geradezu angeregt durch den prachtvollen Chor God save the king aus den Krönungsanthems. Es war nämlich nachgerade allgemeine Sitte geworden, die Concerte in London mit diesem Chore Händel's zu beschließen; bei so häufiger Wiederholung mußte sich indeß herausstellen, daß derselbe für bescheidene Kräfte der Ausführung nicht einfach genug und für alltäglichen Gebrauch zu schwunghaft großartig war. Carey schuf nun

ſeinen planen Geſang, der nach und nach die Stellung des kunſtvollen Chores einnahm und auf welchen in Folge deſſen unpaſſend genug ſogar der Name „Anthem“ überging.[1]) Arne's Hymnus ſteht in muſikaliſcher Beziehung in einer ſo nahen Beziehung zu Händel, daß man faſt von Entlehnung ſprechen kann. Im Ganzen iſt das Verhältniß aber ſo, daß Arne um ſoviel zu den Neuitalienern neigt, als Carey zu den altengliſchen Balladen, während Händel mit ſeiner großen, durch nationale Schranken ungehemmten Kunſt frei in der Mitte ſteht. Was ſchon früher zur Zeit der Balladen-Singſpiele ſichtbar wurde, ſein ablehnendes Verhalten zu aller bloß nationalen Muſik, zeigt ſich hier erſt im vollen Lichte; und es iſt nur einfache Folgerichtigkeit, wenn wir hinzufügen, daß die Autorſchaft von Rule Britannia und God save the king Händel unzweifelhaft zu einem wirklichen Engländer gemacht haben würde, aber auf Koſten ſeiner univerſalen Stellung im Reiche der Tonkunſt.

Mancherlei edle Beſtrebungen der Jahre ſeit 1738, an verſchiedenen Punkten und in verſchiedenem Sinne unternommen, bewegten ſich alle nach demſelben Ziele. In dem Monate, in welchem ein Concert zur Unterſtützung Händel's abgehalten wurde (II, 449), nahmen Pope, Burlington und Andere den Gedanken Rich's, ein Shakeſpeare-Monument in der Weſtminſter-Abtei zu errichten (II, 202), wieder auf. „Verſchiedene vom Adel ſind überein gekommen, in der Weſtminſter-Abtei ein ſtattliches Monument zu errichten zum Andenken des Hrn. William Shakeſpear, des berühmten engliſchen Dichters (to the memory of Mr. William Shakespear, the famous English Poet).“[2]) Drurylane und Coventgarden gaben eine Vorſtellung zu dieſem Zwecke, letzteres am 10. April '39, worüber die Zeitung des nächſten Tages alſo berichtet: „Letzten Abend wurde die Tragödie

1) Die denkwürdigen, bisher unaufgehellten Umſtände unter denen Carey's Geſang entſtand, wie das Leben dieſes höchſt merkwürdigen Mannes, findet man jetzt ausführlich beſchrieben in der Abhandlung „Henry Carey und der Urſprung des Königsgeſanges God save the king“ (Jahrbücher für muſikaliſche Wiſſenſchaft. Leipzig, 1863. Band I, S. 287—107), welche überhaupt der Darſtellung dieſes Bandes ergänzend und erläuternd zur Seite geht und daher von den Leſern zu Rathe gezogen werden möge.

2) London Daily Post v. 24. März '38.

Hamlet im kön. Theater in Coventgarden aufgeführt zwecks Beschaffung einer Summe für die Errichtung eines Monumentes zum Andenken Shakespear's: bei welcher Gelegenheit man hätte erwarten sollen, daß eine größere Versammlung anwesend sein würde, als der Fall zu sein schien. Doch Lord Burlington gefiel es, aus Hochachtung für das Andenken eines so großen Mannes, allein zehn Guineen beizusteuern."[3]) Fast mit denselben Worten hat man über Concerte berichtet, welche kürzlich in einigen deutschen Städten zum Besten des Händeldenkmals für Halle veranstaltet wurden. Shakespeare's Monument kam 1740 zu Stande.

Während sich dieses Unternehmen mehrere Jahre hinzog, führte ein Privatmann das Seitenstück dazu in einigen Monaten aus. Gleichsam als wolle man uns die beiden Männer einziger Art und Verwandtschaft, Shakespeare und Händel, immer wieder von neuen Seiten vereinigt vorführen, wird uns drei Wochen nach der Ankündigung des Shakespeare-Monumentes mitgetheilt: „Ein Bild von Hn. Händel, dem berühmten Componisten, soll auf Kosten des Hn. Jonathan Tyers in den Vaurhall-Gärten aufgestellt werden."[4]) Tyers war der Unternehmer dieser Vergnügungen, die in einem schönen Garten an der Themse, Vaurhall genannt, stattfanden. Er besaß für dergleichen Einrichtungen ein außerordentliches Geschick und machte seinen Garten zu einem Sammelplatze der vornehmen Welt. Eintausend Subscribenten erhielten silberne Karten, welche 25 Shilling kosteten und für je zwei Personen gültig waren; sonstige Besucher zahlten für den Eintritt einen Shilling. Sonntags ausgenommen, war hier von Ende April bis Anfang August jeden Abend Musik zu hören, hauptsächlich vom Orchester, zum Theil aber auch von Sängern oder auf der Orgel ausgeführt. Vaurhall ist bis auf unsere Zeit ein Vergnügungsort geblieben, freilich ohne seinen alten Glanz zu bewahren, und erst im Jahre 1859 geschlossen um zu Bauplätzen verwendet zu werden. Unter der kunstvollen Leitung von Tyers und der großen Betheiligung des damaligen englischen Adels an allen öffentlichen Vergnügungen erlangten diese Gärten

3) London Daily Post v. 11. April '39.
4) London Daily Post v. 15. April '38.

eine geſellſchaftliche Bedeutung, welche ſie von glücklichen und zum Theil ſehr glänzenden Nachahmungen noch immer vortheilhaft unterſcheidet.

Die Ausführung des originellen Unternehmens dieſes dankbaren Händelianers iſt aus der London Daily Poſt zu erſehen. Am 18. April heißt es: „Man verſichert uns glaubwürdig, daß eine Statue von dem mit Recht gefeierten Hn. Händel ſchon beinahe fertig iſt, eine ausgezeichnete Arbeit des begabten Bildhauers Roubiliac, aus einem einzigen Block weißen Marmors gehauen, und daß ſie in einer großartigen Niſche aufgeſtellt werden ſoll, welche zu dieſem Zwecke in der großen Grotte der Vaurhall-Gärten errichtet iſt: alles auf Koſten des Hn. Tyers, des Unternehmers der dortigen Vergnügungen, welcher in Erwägung des eminenten Verdienſtes jenes unnachahmlichen Meiſters es für angemeſſen erachtete, daß ſein Bildniß dort thronen ſolle, wo ſeine Harmonie ſo oft ſelbſt die gedrängteſten Mengen in die tiefſte Stille und das anſtändigſte Betragen gezaubert hat; man glaubt, daß die Koſten für Statue und Niſche zuſammen nicht weniger als £ 300 betragen können; gleicherweiſe hat Herr Tyers bei dem neulichen Benefiz für Hn. Händel ſehr edelmüthig funfzig Billets genommen."

Am 27. April: „Geſtern wurde eine Marmorſtatue von Hn. Händel über das Waſſer [die Themſe] gebracht, um in Vaurhall-Gardens aufgeſtellt zu werden."

Am 2. Mai: „Letzten Abend wurden die Vergnügungen in den Frühlingsgärten zu Vaurhall eröffnet bei einer anſehnlichen Geſellſchaft von Perſonen beiderlei Geſchlechtes. Die bei dieſer Gelegenheit vorgetragenen Muſikſtücke waren niemals vorher dort geſpielt. Die Verſammlung drückte ihren großen Beifall aus über die Marmorſtatue des Hn. Händel, welcher in einem leichten Gewande dargeſtellt iſt, die Saiten der Lyra berührend und ihren Tönen lauſchend; ein kleiner Knabe zu ſeinen Füßen ſcheint dieſe Muſik auf dem Rücken eines Violoncells niederzuſchreiben. Die ganze Compoſition iſt in einem ſehr eleganten Geſchmacke entworfen."[5]) Mehrere Gedichte auf Händel und Roubiliac ſprachen ſich in demſelben Sinne aus. Die

5) London Daily Poſt v. 18. u. 27. April u. 2. Mai '38.

Statue ist seit längerer Zeit ein Eigenthum der Sacred Harmonic Society in London. Die Thatsache, daß Händel schon bei seinen Lebzeiten ein Denkmal erhielt, nimmt jetzt unsere Bewunderung mehr in Anspruch, als das Kunstwerk selbst; denn bei diesem scheint Rubiliac Eleganz auf Kosten der wirklichen Gestalt erstrebt zu haben, wahrscheinlich weil Händel in Folge seiner Krankheit eine Erscheinung darbot, die nicht einfach zu copiren war. Das Gesicht ist zu alt für einen Sohn Apoll's, der ganze Ausdruck etwas schwächlich. Rubiliac, noch ein junger Mann, hatte Händel in der Blüthe seiner Jahre nicht gekannt, weßhalb ihm auch eine passende Verjüngung nicht gelingen wollte; vielmehr sah er manchen Zug der Gestalt als normal an, der sich doch nur aus dem augenblicklichen Zustande erklärte: und so haben sich einige tiefe Spuren der Krankheit in den Marmor eingedrückt. Von der Aehnlichkeit sprechen wir weiter unten bei der Verhandlung über die Händelbilder. Daß Händel eben in den Tagen seines Benefizconcertes ein Denkmal erhielt, ist von größerer Bedeutung, als daß er es überhaupt schon bei Lebzeiten erhielt: denn Tyers' Unternehmen war unter den damaligen Umständen ein Protest aus der unterdrückten Minderheit, und dies unterscheidet Händel von allen denen, welchen im Rausche aufbrausender, oft mißleiteter Begeisterung dieselbe Ehre zu Theil ward.

In dieser Zeit, wo Denkmale für Shakespeare und Händel entstanden, zeigte England sich in der Abwehr der ausländischen Bühnenspiele auch kräftiger und rücksichtsloser als bisher. Kaum war Herrn Punch und seinen derben Possen durch das Theatergesetz von 1737 der Mund gestopft (vgl. II, 406), so setzte sich eine Gesellschaft italienisch-französischer Komödianten von Paris aus in Bewegung, erwirkte sich in London sehr leicht Erlaubniß zum Auftreten und die Unterstützung der Großen. Die Posse an sich war nicht gegen den Geschmack der Theatergesetzgeber, nur der patriotische Stachel sollte ihr genommen werden; deßhalb gestattete man dem Signor Arlequino, was Mr. Punch untersagt war, und die verflossenen zwanzig Jahre schienen sich noch einmal wiederholen zu wollen. Aber es kam anders. Am 9. October '38 gaben die Pariser in Haymarket ihre erste Vorstellung; das Stück hieß »L'embarras des richesses«, Harlequin war die Hauptperson. Die Versammlung empfing sie

mit Ziſchen, Werfen, Schreien und Toben. Der Friedensrichter bemühte ſich vergebens die Ruhe herzuſtellen. Mehrmalige Verſuche, das Spiel anzufangen, ſcheiterten immer wieder. Dann wurden die Muſikbücher zerriſſen, Pulte umgeworfen u. ſ. w. Erſt nach acht Uhr nach mehrſtündigem Spektakel ging alles auseinander; die Fremdlinge erhielten beim Hinausgehen Rippenſtöße und machten ſich mit Furcht und Zittern eilig davon. Das neue Theatergeſetz drückte allerdings nur engliſche Dichter und Spieler; Ausländer hatten freie Hand ſobald überhaupt die Erlaubniß erlangt war. Dies erbitterte Altengland. Schon in dem Eifer, mit welchem die Zeitſchriften den Gegenſtand verarbeiteten, kann man das Wachſen des Nationalgefühls wahrnehmen. „Ich hoffte", ſchreibt ein „Miſogallicus", „als die Oper fiel und die Nation das Schlechte und Thörichte eines ſolchen Luxusartikels einſah, ich hoffte wir würden fürder nicht von fremdem Geſchmeiß verpeſtet werden: aber wie ſehr ich mich geirrt habe, ſieht jetzt alle Welt, denn kaum ſind wir von einer Peſt befreit, ſo ſtellt ſich ſchon eine andere ein." „Unſere Stutzer ſchreiben alle franzöſiſch", ſchließt ein anderer ſeine Epiſtel, „unſre Damen ſingen italieniſch, und deßhalb laßt unſere Schauſpieler fortfahren engliſch zu ſprechen, ſei es auch nur um den Mobb zu vergnügen."[6]) Man hob nicht nur das Ungerechte eines Geſetzes hervor, welches allein die Erzeugniſſe der Eingebornen überwachte, während das Ausländiſche auf tauſend Wegen frei eindrang, ähnlich wie in ſchlechten Staaten jedes freie Wort unterdrückt und dagegen das ſchlüpfrigſte Schriftthum geduldet und befördert wird: ſondern man ging weiter und ſtellte die Shakeſpeare, Jonſon, Dryden u. A. gegen die dramatiſchen Größen des Auslandes, namentlich des geprieſenen Frankreich. Hierin beſonders ſieht man einen großen Fortſchritt im Vergleich zu den Zeiten von 1712, wo Addiſon's Cato, nach franzöſiſchen Vorbildern gearbeitet, als Muſtertragödie bewundert wurde. Dieſe Zeit des franzöſiſchen Druckes auf Kunſt und Geſchmack war jetzt im Verſcheiden, und engliſche Derbheit und Kurzangebundenheit that das ihrige um ſich ſo ſchnell wie

6) The historical Register for the year 1738, vol. XXIII, enthält p. 278—95 vieles über den Gegenſtand.

möglich derſelben zu entwinden. Die Wirkung dieſer Abwehr und überhaupt des neubelebten engliſchen Drama offenbarte ſich ſchon nach einigen Jahren in Deutſchland, am reinſten und tiefſten bei Leſſing, faſt gleichzeitig mit der ebenfalls von England kommenden epiſch-muſikaliſchen Strömung welche Klopſtock's Geiſt in Bewegung ſetzte: und ſo gehen die beiden urſprünglichſten und ſtärkſten Antriebe der neuern deutſchen Dichtung auf die engliſche Bewegung dieſer und der folgenden Jahre oder, mit andern Worten, auf Shakeſpeare und auf Milton-Händel zurück.

Aber in welcher Reihe erfreulicher und bedeutſamer Thaten auf dem Gebiete der Kunſt die Abwehr des italieniſch-franzöſiſchen Theaters von Seiten Englands auch ſtehen möge, ſo iſt es doch immer bedenklich, daß man das Fremde nicht mehr anders als durch Fauſtſchläge zu vertreiben wußte. Dieſe Heldenthat ſtand keineswegs vereinzelt da, ſie war nur ein verhältnißmäßig kleines Anzeichen der allgemeinen Verwilderung; ein ſehr großes aber gab ſich in demſelben Jahre als Kriegsgeſchrei gegen Spanien kund und entzündete, alle Beſonnenheit übertobend, einen ungerechten allgemeinen Krieg, deſſen Ergebniſſe zu ſeinen Leiden in einem beſchämenden Verhältniſſe ſtanden. Auf Grund unzulänglicher und unverbürgter Klagen engliſcher Kaufleute und Schiffer, weſentlich nur darauf hinaus laufend, daß Spanien in Weſtindien ihnen nicht geſtatten wollte ungeſtraft zu ſchmuggeln, entflammten die „Patrioten" das Volk; ſelbſt der König und einige der Miniſter traten auf ihre Seite, nur Walpole blieb beſonnen. Als dieſer aber zuletzt ſich zu entſcheiden hatte, ob die gerühmte Friedensliebe wirklich der Grundzug ſeiner Regierung oder nur ein Mittel für ſeine Herrſchſucht war, ſprach er ſich ſelbſt das Urtheil, indem er gegen Ueberzeugung und Einſicht in einen Krieg willigte, um ſich im Amte zu erhalten, und dieſes wurde ſodann die Urſache ſeines baldigen ſchmähligen Falles. Der Jubel über den endlich erklärten Krieg äußerte ſich ſo erſchreckend maaß- und würdelos, daß man darin den Ausbruch einer thieriſchen Verwilderung zu erkennen meint; doch müſſen wir nach dem, was ſchon vorhin bei verſchiedenen Gelegenheiten über den Geiſt der langen Friedensjahre und die in ihnen ausgebrüteten Laſter geſagt iſt, dieſe Bewegung von einem ganz andern Geſichtspunkte aus beurtheilen.

Trotz aller rohen Begehrlichkeit, welche nach Gold- und Ländergewinn lüstern war und den Südseeschwindel jetzt mit bewaffneter Macht in's Werk setzen wollte, sog die kriegerische Flamme doch ihre eigentliche Nahrung aus den so lange unnatürlich gehemmten und zurückgedrängten besseren nationalen Kräften, die Bewegung um jeden Preis erstrebten. Daß sie sich überstürzten und eine verkehrte Richtung einschlugen, war unter solchen Umständen sehr natürlich aber nicht gefahrbringend, da die Verirrung noch rechtzeitig erkannt und selbst von den Anstiftern und Leitern verurtheilt wurde. „Einige Jahre später", erzählt Burke, „hatte ich das Glück mit manchen von denen zu reden, die vornämlich gegen Walpole aufgetreten waren, wie mit solchen die das Kriegsgeschrei hauptsächlich veranlaßt hatten. Keiner von ihnen, nicht ein einziger, vertheidigte die Maaßregel auch nur im geringsten oder suchte sein Benehmen zu rechtfertigen. Alle sprachen eine so freimüthige Verdammung über den Krieg aus, als erörterten sie einen geschichtlichen Vorgang bei welchem sie garnicht betheiligt wären."[7] So ehrlich dieses Bekenntniß auch war, wurde es der eigenthümlichen Bedrängniß der Jahre 1738—40 doch bei weitem nicht gerecht. Den Männern erschien jene Zeit, in welcher die meisten von ihnen als junge Leute ihre Laufbahn lärmend und glänzend eröffneten, nicht mehr in ihrem rechten Lichte; über der noch immer kläglichen Regierung vergaßen sie, daß damals weniger Spanien, als Walpole, „Englands Kettenhund und Spaniens und Frankreichs Schooßhund", zu bekriegen war und daß erst, nachdem solches gelungen, nach und nach reinere Kräfte in die Verwaltung kommen konnten; sie vergaßen, verhärtet und sittlich abgestumpft durch langjährige Regierungspraxis, daß es sich damals zunächst garnicht um internationale und politische, sondern hauptsächlich und vor allen um nationale und gesellschaftliche Fragen handelte, daß der Gewinn der ganzen Bewegung nicht nach den erlangten äußeren Siegen, sondern nach der erreichten inneren Läuterung, Umwandlung und sittlichen Besserung zu bemessen war, überhaupt, daß ein alterndes Geschlecht mit allen seinen Lastern versinken und ein neues und

7) *Burke*, Three Letters on the proposals for peace with the regicide Directory of France. 1796. Works (Lond. 1903—27. 8. 16 vols.) VIII, 147.

edleres ſich erheben und zur Herrſchaft gelangen wollte. Ein ſolches Vergeſſen der eignen beſſeren Jugend hat es auch verſchuldet, daß dieſe Jahre um 1740 bis auf den heutigen Tag für die engliſche Geſchichte rein verloren geweſen ſind, daß ihre Bedeutung als Ausgang aller derjenigen Beſtrebungen und Lebensweiſen, die den Charakter des neuen England beſtimmt und ſeinen unermeßlichen Einfluß auf das Ausland begründet haben, noch niemals erkannt und geſchichtlich nachgewieſen iſt. Befragen wir das Bewußtſein jener Tage über ſich ſelber, ſo fehlt es nicht an Orakeln, welche das, was Thatſachen lehren, in ihrer Art bekräftigen. Der ſcharfſichtige und bei aller ſatiriſchen Schärfe und Bitterkeit doch ſehr gemüthswarme humane Aler. Pope war eine ſolche Pythia ſeiner Zeit; im beſſeren Sinne leidenſchafts- und intereſſelos während der allgemeinen leidenſchaftlichen Aufregung und Verblendung, ſah er die Zeit gekommen wo die alten Parteien in Auflöſung begriffen waren und die alten Häupter der Oppoſition, ſeine langjährigen Freunde, auf der Waage patriotiſcher Tugend als zu leicht befunden wurden. Aber zugleich erkannte er auch eine ſich vorbereitende heilſame Umwandlung in dem Hervortreten jüngerer Staatsmänner von reinerem Charakter, als die Walpole Bolingbroke Pulteney, — und indem er ſich, ſelbſt mit Darangabe mancher alten Freunde, immer mehr der Jugend zuwendet, kann man wahrnehmen, wie ſich über ſein Weſen eine wohlthuende Wärme, Milde und hoffnungsfrohe Unparteilichkeit verbreitet. „Die Herzogin von Marlborough", ſchreibt er in ſeinem letzten Briefe an Swift, „macht mir ſehr den Hof; doch ich bin zu alt für ſie, an Geiſt und Körper; aber ich unterhalte Freundſchaft mit einigen jungen Leuten, denn es mögen ehrliche Männer ſein: wohingegen bei den alten die Erfahrung nur zu häufig lehrt, daß ſie es nicht ſind; ich habe zehn weggeworfen wo ich einen aufnahm, und hoffe nun mit den wenigen, die ich in der Hand habe, um ſo beſſer zu ſpielen. Da iſt ein Lord Cornbury [Sohn des Grafen von Clarendon], ein Lord Polwarth [ſpäter Graf von Marchmont, vgl. I, 43], ein Herr Murray [ſeit 1756 Lord Oberrichter Mansfield] und noch einige andere, mit denen ich mich nicht fürchten würde gegen alle Corruption der Welt Stand zu halten."[8])

8) Pope an Swift, v. 17. Mai '39. In Pope's Briefwechſel.

Noch andere Beſtrebungen regten ſich, die vielfache Noth der Zeit zu heben; reiner in ihrem Kern als die genannten politiſchen, trugen ſie auch edlere Früchte. Obwohl man den Druck der geſellſchaftlichen Uebel allgemein empfand, war doch weder die Geſetzgebung ſtark noch die Privatwohlthätigkeit willig genug, hier gründlich zu helfen: jetzt plötzlich ſchien die frühere Herzloſigkeit gegen Arme, Verwaiſte, Verſtoßene und Schuldgefangene einer edlen Mildthätigkeit weichen zu wollen, und neue Vereine und Hoſpitäler entſtanden aller Orten. Wir werden im Verlaufe noch öfter davon hören; hier ſeien nur zwei der bedeutendſten dieſer Vereine genannt, und zwar diejenigen beiden, welche ohne Händel nicht das geworden wären, was ſie wurden — der Hülfsverein für arme Muſiker, und das Findlingshoſpital.

Das große Muſiktreiben der letzten zwanzig Jahre und die anſcheinend glänzende Belohnung muſikaliſcher Verdienſte hatte eine ſehr große Anzahl wirklicher oder vermeintlicher Talente auf dieſe Bahn gelockt. Manche, die ſich zu hohen Dingen berufen glaubten, litten Schiffbruch an ihren Hoffnungen und geriethen in Verwirrung und Elend; andere waren durch Krankheit verarmt; nicht wenige hatten ſich durch Leichtſinn an den Bettelſtab gebracht; viele, die ſich redlich ernährten ſolange ſie kräftig waren, mußten im Alter Noth leiden; mehrere endlich ſtarben früh dahin und ließen eine darbende Familie zurück. Violiniſt Feſting und ſein Freund Dr. Greene faßten anfangs 1738 den Gedanken zu einem muſikaliſchen Hülfsverein, als ſie einmal die Kinder eines bekannten verſtorbenen Muſikers betteln ſahen; Händel trat ſofort hinzu; ferner Arne, Carey, Beard, Gates, Schmidt, Morgan, Weidemann, Galliard, Hayes, Pepuſch und viele andere. Alle Parteien und Richtungen reichten ſich hier die Hand zu gemeinſamer Hülfsleiſtung. Die erſte Verſammlung fand am 19. April '38 an einem Sonntag Abend in dem bekannten muſikaliſchen Gaſthauſe „Krone und Anker" ſtatt; die zweite, in welcher vierzehn Artikel angenommen wurden, ebendaſelbſt am 7. Mai. Als »The Society of Musicians« ſetzte man ſich den Zweck, einen Schatz zu ſammeln zur Unterſtützung armer und betagter Muſiker und ihrer Familien (a Fund for the support of Decayed Musicians and their Families); das Inſtitut wurde deßhalb gewöhn-

lich kurzweg »Musical Fund« genannt. Der geringste jährliche Beitrag betrug zehn Shilling (3⅓ Thlr.). Die wöchentliche Verwilligung an einen alten Musiker ohne Familie wurde ebenfalls auf 10 Sh. gesetzt, Krankheitsfälle ausgenommen. Hülfsbedürftige Wittwen erhielten jede Woche 7 Sh.; für die Kinder sollte nach Kräften gesorgt werden; ein Zuschuß bis zu 20 Sh. wurde bewilligt um ein anständiges Begräbniß zu ermöglichen. Außer den gewöhnlichen Beiträgen bezog die Gesellschaft (seit 1739) von der Innung zur Unterstützung armer Predigersöhne (II, 270) jährlich £ 50, wofür sie bei der jährlichen Feier in der St. Paulskirche und in der Kaufmannshalle die Orchestermusik lieferte. Aber die weitaus bedeutendste Unterstützung gewährte Händel — er „dessen Wohlthätigkeit nicht bloß in den Tagen des Ueberflusses hervortrat, sondern selbst damals als er selber am Abgrunde des Ruins stand“[9]), und dessen Gabe daher hier ein Segen war wie das Scherflein der Wittwe. Ja was mehr ist, er gab nicht nur in der Noth, sondern that es auch noch mit besonderer Aufmerksamkeit und Freudigkeit; er bereitete und schmückte sein Opfer wie zu einem Feste, wählte das beliebteste Werk und suchte es durch neue Compositionen noch besonders anziehend zu machen. „Wir hören“, schreibt die London Daily Post, „daß am 20. dieses Monats, nächsten Dienstag, Alexandersfest zum Besten des Vereins für die Unterstützung armer Musiker und ihrer Familien wird aufgeführt werden, und daß Hr. Händel edelmüthig das Opernhaus dazu hergegeben hat und die Aufführung selbst zu leiten beabsichtigt.“[10]) Der 20. März fiel auf einen seiner Oratorienabende; Händel's Ankündigung lautet: „Alexandersfest zum Besten der Kasse für arme Musiker, mit verschiedenen Concerten für die Orgel und andere Instrumente, besonders einem neuen Concerte, welches Hr. Händel zu diesem Zwecke componirt hat.“[11]) Ueber den schönen Erfolg lesen wir: „Am Dienstag Abend wurde Alexandersfest zum Besten des Vereins für arme Musiker vor einer zahlreichen und gebildeten Versammlung im Haymarket-Theater aufgeführt; verschiedene

9) Anecdotes of Handel and Smith,' p. 29.
10) London Daily Post v. 6. März '39.
11) London Daily Post v. 20. März '39.

der Subscribenten, obwohl sie wie gewöhnlich ihre Karte zugesandt erhielten, waren so freigebig an der Kasse zu zahlen, und andere haben dem Vereine später Geschenke gesandt; Herr Händel gab das Haus und seine Aufführung gratis, und Herr Heidegger machte ein Geschenk von £ 20 um die sonstigen Ausgaben zu bestreiten." [12]) Im nächsten Jahre, am 28. März '40, gab Händel für den Verein Acis und Galatea nebst der kleinen Cäcilienode, unter denselben Bedingungen. Im Winter 1740—41 war sein Oratorium in Lincoln's-Inn-Fields, aber das Concert für seine armen Kunstgenossen gab er in dem großen Heidegger'schen Theater am 14. März '41, wo die Serenate Parnasso in Festa „mit den Originalscenen und Kleidern wie sie für die Hochzeit J. K. H. der Prinzessin von Oranien componirt und aufgeführt wurde" zur Vorstellung kam; dazu fünf Concerte (Soli) von den bedeutendsten Instrumentalisten, nämlich Weidemann (Flöte), Martini (Oboe), Clegg (Violine), Caporale (Violoncello) und Miller (Fagott). [13]) Hierdurch wurde für den Verein ein fester Grund gelegt, so daß ihm gleich anfangs mehrere tausend Thaler zur Verfügung standen. Ein Vermächtniß von £ 1000, das größte welches der Gesellschaft zu Theil wurde, war Händel's letztes Geschenk an seine musikalischen Brüder. [14])

Das andere Pflegekind Händel's, das Hospital für Findlinge (Foundlings Hospital), geht in seinen Anfängen ebenfalls auf das Jahr 1738 zurück. Um die Größe und Verderblichkeit des hier vorliegenden Zeitübels einigermaßen zu begreifen, erinnere man sich nur, daß der berühmteste und bedeutendste Roman dieser Zeit „Tom Jones der Findling" heißt. Mehrere vornehme Damen besprachen die Errichtung eines solchen Waisenhauses, um die vielen Kindesmorde zu verhüten und dem Gezücht der Straßenräuber seinen natürlichen Zuwachs zu entziehen; der König zog die Sache ernstlich in Erwägung. Dies erfahren wir aus einer Zuschrift an den »Right Hon. W. P.«, in welcher hervor gehoben wird, daß hier namentlich Pri-

12) London Daily Post v. 22. März '39.

13) London Daily Post v. 14. März '41.

14) Gluck, der ein ebenso bedeutendes Vermögen hinterließ und an einem Orte lebte wo selbst ein Mozart darben mußte, vermachte den Musikern nichts, und den Armen — Einen Gulden!

vatwohlthätigkeit helfend eingreifen müſſe, und der Banker Drummond ſei zur Entgegennahme von Liebesgaben bereit.[15]) Aber die Zuſchrift kam nicht an den rechten Mann, denn W. P. (womit nur William Pulteney gemeint ſein kann) war zwar außerordentlich reich, aber auch außerordentlich geizig; mit frommen Wünſchen ließ ſich kein Hoſpital bauen, und ſo blieb die Sache liegen, bis der edle Captain Coram (durch Hogarth's Portrait weitbekannt) ihr ſein Vermögen und alle Kraft ſeiner alten Tage widmete. Die Maler, Hogarth an der Spitze, unterſtützten ihn durch Ausſtellung ihrer Bilder im Hoſpital, was als die erſte Vereinigung dieſer Art die Anregung gab zur Gründung der ſpäteren Royal Academy. Dennoch würde es dem herrlichen Manne ſchwer geworden ſein, ſeinem Waiſenhauſe eine genügende Zahl williger Geber und warmer Freunde zu verſchaffen, wenn ihm Händel nicht zu Hülfe geeilt wäre und die Gemüther zu entflammen gewußt hätte. Mainwaring ſagt ſehr wahr: „Zu einer Zeit wo dieſes Inſtitut noch in ſeiner Kindheit war, wo alle Menſchen von ſeinem Nutzen überzeugt ſchienen, wo weiter nichts zweifelhaft war als nur die Möglichkeit es zu unterhalten: faßte Händel den edlen Entſchluß, demſelben ſeine Unterſtützung angedeihen zu laſſen und den Meſſias alljährlich [in der Capelle des Hoſpitals] zu dieſem Zwecke aufzuführen. Die jedesmalige Einnahme war ſehr beträchtlich und in einer ſolchen Lage gewiß von großen Folgen. Aber von noch viel größeren war der Zauber ſeines Namens und der Charakter des vorgeführten heiligen Drama. Hierdurch wurde eine große Anzahl vornehmer Menſchen in das Hoſpital gezogen; und manche, die ſich früher mit einer beifälligen Aeußerung über das ſchöne Unternehmen zufrieden gegeben hatten, wurden jetzt eifrige Beförderer deſſelben. In Folge dieſer Verſammlungen wurde die Aufmerkſamkeit der Nation auch ſtärker auf den eigentlichen Zweck des Hauſes hingelenkt. Und ſo darf man wahrlich ſagen, daß eine der edelſten und ausgebreitetſten Wohlthätigkeitsanſtalten, die je durch Weisheit gegründet oder durch Frömmigkeit gefördert wurden, in gewiſſem Grade ihren Beſtand und blühenden Wohlſtand dem Schutze Händel's verdankt."[16])

15) The Historical Register for the Year 1738. XXII, 261—62.
16) Mainwaring, Memoirs p. 136—37.

Solche Thaten wärmſter Menſchenliebe werden ſich ſelber die Lobrede halten; es ſind die höchſten Ehrenzeichen ſeiner Kunſt und ſeines Charakters. Händel ſteht hier in erſter Reihe neben denen, welche die Leiden der Menſchheit durch Wohlthun und beſſere Erziehung der Jugend zu beſeitigen oder doch zu lindern hofften: ein Streben, der damaligen Zeit durchaus eigenthümlich und ein Arbeitsfeld der reinſten Tugend, in welchem die erſten Strahlen des anbrechenden Humanitätszeitalters aufleuchten. Auch der kleine Kern einer weit verbreiteten religiöſen Bewegung, die unter der Leitung Zinzendorf's und Wesley's ſich gleichmäßig auf Deutſchland und England erſtreckte und in letzterem Lande eben mit dem Jahre 1738 heftig begann, war nichts anderes als Humanität, Liebe zu den Armen, Hülfloſen und Verſtoßenen, freilich eingehüllt in ſo viel Aberglauben, mönchiſchen Zwang, Formeldienſt, Gezänk und Kunſtverachtung, daß wir uns durch dieſe Apoſtel der Humanität um fünfhundert Jahre in's Mittelalter zurück verſetzt fühlen.

Den erwähnten Ereigniſſen des Jahres 1738 auf dramatiſchem, politiſchem, moraliſchem und religiöſem Gebiete ſchließen ſich zwei muſikaliſche an: die Oratorien Saul und Israel in Aegypten.

Saul. 1738.

Der Anfang der Compoſition iſt vor dem erſten Chore angegeben: »July 23. 1738«. Der Schluß des erſten Aktes iſt nicht im Original erhalten; am Ende des zweiten heißt es: »Fine dell Atto 2do | Agost 8. 1738. | Dienſtag | [ausgefüllt] den 28 dieſes.« Unter dem Chore »Oh fatal day« im dritten Akte ſteht „den 27. Septr. 1738“. Der Schluß des Ganzen iſt nicht unterzeichnet; aber ſchon an einem andern Orte[17]) iſt ausführlich dargethan, daß der „27. Septr.“ die Beendigung des ganzen Werkes anzeigen ſoll, dieſes Oratorium alſo in der Zeit vom 23. Juli bis zum 27. September 1738 entſtanden iſt.

Als Dichter des Saul haben wir Bd. II S. 387 Charles Jennens bezeichnet, auf Grund eines Briefes vom Jahre 1735. Wäre

17) S. d. Abhandlung „Händel's Orgelbegleitung zu Saul, und die neueſte engliſche Ausgabe dieſes Oratoriums“ — in den Jahrbüchern für muſ. W. 1, 109 ff.

dieſe Vermuthung richtig, ſo hätte Händel den Text, ganz gegen ſein ſonſtiges Verfahren, drei Jahre unbenutzt liegen laſſen. Ohne das Hinzutreten beſonderer Hemmniſſe, welche damals allerdings vorhanden waren, iſt ſolches nicht wahrſcheinlich. Die theilweiſe Umarbeitung der Muſik war eine Folge der Mängel des Textes, welche ſich erſt bei der Compoſition heraus ſtellten und dann ſofort von dem Dichter beſeitigt wurden. Sollte Händel, wenn er die Dichtung ſchon ſo lange in Händen gehabt hätte, dieſe Mängel nicht früher wahrgenommen und zu ihrer Abſtellung vor Beginn der Compoſition Sorge getragen haben? Wir gewinnen alſo nichts durch die Vermuthung. Es hat ſich aber noch ein gefürchteter Mitbewerber gefunden, welcher dem Verfaſſer des Händel'ſchen Textes, wenn auch nicht die Autorſchaft, ſo doch den erſten Gedanken zu einem Oratorium Saul ſtreitig macht: der Orator Henley. Wie dieſer Weltprieſter über alle Dinge und bei allen Gelegenheiten Reden hielt, ſo ließ er ſich namentlich auch die Cäcilienfeier nicht entgehen. Er behauptet nun, an einem ſolchen Tage die Geſchichte Saul's als den paſſendſten Gegenſtand für ein Oratorium bezeichnet zu haben, und ſpricht ſich hierüber mit unnachahmlicher Grazie alſo aus: „Eine geiſtige Vorzüglichkeit iſt größer, als eine ſinnliche; es war mehr Vollkommenheit in der Auffindung des gefeierten Pythagoreiſchen Zahlenverhältniſſes, als da war in Taffy's Anfertigung einer Mauſefalle, oder [in der Anfertigung] eines Oratoriums von Saul nach meiner Vorleſung zu Ehren des Cäcilientages, in welcher ich Saul als das beſte Thema dieſer Art vorſchlug; zahlloſe andere Winke und Stücke ſind von dieſem Plan und Vortrag genommen worden, nicht bloß nicht eingeſtanden, ſondern undankbar behandelt dafür: Wie zum Beiſpiel, die Erfindung eines Grubſtreet-Journals, welches von Herrn Pope ermuthigt und von lebhaften Autoren, die jetzt eine Figur machen, herausgegeben wurde, war geſtohlen von meinem 'Glockengeläute der Zeit': Welches das Publikum allgemein beſuchte und belobte: Dieſes nebenbei.“[18]) Wie aus den Ankündigungen zu

18) The Oratory Magazine: Numb. III. London 8. Ohne Jahr und Verfaſſer; letzterer iſt aber in dem Werke oft genannt, und aus p. 80 erſieht man, daß dieſe Nummer im Jahre 1749 erſchien.

erſehen iſt, hatte der oratoriſche Hurlothrumbo am 19. November '32 wirklich dieſe Geſchichte behandelt —: „Der oratoriſche Gegenſtand wird morgen ſein der erſte und zweite Theil der Geſchichte der Prädeſtination; himmliſche Harmonie, oder die Melodie von David's Harfe, für den Tag der h. Cäcilia“ u. ſ. w.[19]) Es gab überhaupt keinen Gegenſtand, den er nicht beſprochen, keine Frage, die er nicht aus der Tiefe gelöst hätte. In der nächſtjährigen Cäcilienrede lehrte er „Die Harmonie des Himmels, oder die Beſtandtheile und wahre Natur der göttlichen Muſik, mit einem Schlüſſel, ſolche Muſik bei allen Gelegenheiten zu beurtheilen, zu verſtehen und zu componiren; Fehler darin und bei einigen Organiſten kritiſirt; die Charaktere von Dr. Pepuſch, Corelli, Bononcini, Händel, Purcel; die große Frage, Warum es nur ſieben Noten in der Muſik giebt? gelöst, — mit dem Anerbieten einer Medaille an Den, der es beſſer weiß u. ſ. w. Zugleich ein zeitgemäßer Rath für den B[iſchof von London], bei einer bevorſtehenden Gelegenheit [der Hochzeit der Prinzeſſin Anna] nicht ſechs Fehler zu begehen.“[20]) Das Ausſchreiben von Preisfragen und die Reden gegen die reich beſoldeten Biſchöfe waren ſeine wirkſamſten Anziehungsmittel. Noch am Cäcilientage 1738 erörterte er „Warum Töne angenehm ſind, oder nicht; Talente von Dr. Pepuſch, Hn. Händel, Dr. Green u. ſ. w.“[21]) Mit dem Eintritte beſſerer, geſellſchaftlich reinerer Zeiten und mit der Entſtehung des wahren Oratoriums war auch das wüſte Reich des demagogiſchen Orators zu Ende.

Seine Behauptung, der Oratorientext Saul ſei durch eine ſeiner Vorleſungen angeregt, iſt nicht ſchlechterdings abzuweiſen, denn der Mann ſteckte voller Einfälle. Die Autorſchaft des Jennens würde damit gewiß fallen, weil dieſer, ein ſehr reicher und pomphaft auftretender Mann, das unſaubere Lokal Henley's am Schlachtermarkt niemals beſucht, noch nach den Winken des verachteten Orators gearbeitet haben kann. Aber Henley hatte vielen Zuſpruch von poetiſchen und literariſchen Lohnarbeitern, die ihn hörten, ſeine Toll-

19) Daily Journal v. 18. Nov. '32.
20) Daily Journal v. 17. Nov. '33.
21) London Daily Post v. 18. Nov. '38.

heiten lächerlich machten und ſeine Einfälle auszumünzen ſuchten. Ein ſolcher war der bereits 1736 verſtorbene S. Humphreys, der Verfaſſer von Debora; ein ſolcher war auch Newburgh Hamilton, der Bearbeiter des Textes zum Alexanderfeſt, und letzteren habe ich im Vorworte zu der Ausgabe des Saul (Band XIII der Händelgeſellſchaft) auch als den muthmaßlichen Autor bezeichnet — nicht aus Reſpect vor der Behauptung eines Henley, ſondern aus einem beſſeren Grunde. Auf Anlaß der beſänftigenden Kraft des Davidiſchen Harfenſpiels preist im Oratorium Saul der Hoheprieſter die Harmonie als mitwirkende Macht bei der Weltſchöpfung (This but the smallest part of harmony) in Worten welche der kleinen Cäcilienode Dryden's nachgebildet ſind, und es liegt nahe daß dieſe nicht einmal ſehr paſſende, mindeſtens überflüſſige Einſchaltung nur von Jemand ausgehen konnte, der Dryden's große Ode bereits mit Glück zu einem Muſikterte geordnet hatte und nun auch einige Hauptgedanken der kleinen auf die eine oder andere Art zu verwenden gedachte. Der Satz wurde bei der Ueberarbeitung ausgeſchieden, und Händel wird ſchon damals mit ſeinem Dichter ſich dahin geeinigt haben, lieber die ganze Dryden'ſche Ode zu componiren und zwar als ein Werk für ſich, was auch im nächſten Jahre geſchah (ſ. Bd. II, 430); an einer derartigen directen Beziehung der beiden Stücke iſt nicht zu zweifeln, denn ſie geht unzweideutig auch aus der Muſik hervor, in welcher ein Hauptgedanke, die markige maleriſche Begleitung, an beiden Orten auftritt, nur je nach den Worten verſchieden geſtaltet und in der Ode weiter ausgebildet. Und dieſes ſcheint mir mit ziemlicher Sicherheit auf Newburgh Hamilton zu leiten. Auch der breite, in urſprünglicher Anlage vielfach zu der Proſa des recitirenden Schauſpiels auseinander fließende Text, ſowie die Bereitwilligkeit, ihn flugs umzuarbeiten, auszuflicken und auf das unbarmherzigſte zuſammenſtreichen zu laſſen, iſt durchaus mehr nach ſeiner Art als nach der irgend eines andern damals mit Händel in Verbindung ſtehenden Poeten; wie wenig dies z. B. von Jennens zu erwarten ſtand, mag man aus dem abnehmen was unten bei Belſazar mitgetheilt wird. Der verſtorbene Dr. Ayrton hatte in ſeine reiche Sammlung von Opern- und Oratorientexten eine Elegie und eine unvollendete Tragödie Saul

von Aaron Hill[22]) aufgenommen als vermeintliche Grundlagen dieſes Stückes; aber die Tragödie, von welcher nur der erſte Akt fertig wurde, hat eine ganz andere Anlage, und die Elegie über den Tod Saul's und Jonathan's iſt nur deßhalb der dieſes Oratoriums ähnlich, weil ſie gleichfalls nichts iſt als eine gereimte Bearbeitung der bibliſchen Worte. Doch ſind Hill's Reime und Verſe gänzlich verſchieden von denen des Oratoriums, ſo daß nicht die geringſte Entlehnung ſtattgefunden haben kann. Uebrigens hat uns der Dichter nicht verſchwiegen, welche Hülfsquelle er außer den Berichten der Bibel (1 Sam. 17 bis 2 Sam. 1) benutzte: es war das Epos Davideis von Abraham Cowley,[23]) denn er ſagt in einer Vorbemerkung, er habe dieſem den nicht bibliſchen Charakter der Merab (ihr scornful behaviour A. 1, Sc. 2, ihre ariſtokratiſche Verachtung David's) entlehnt.

Mit Debora und Athalia verglichen, iſt Saul in ſeinem inneren Baue geſetzmäßiger, in der Charakteriſtik gehaltvoller, tiefer, und im Ganzen oratoriſcher. Dichtung und Muſik, oder der Gegenſtand und die Kunſt, ſtehen hier wieder in der innigſten Harmonie. Dieſes Werk im großen hiſtoriſchen Styl nimmt zwiſchen den früheren und den ſpäteren bibliſchen Oratorien eine lehrreiche Mittelſtellung ein.

Die Ouvertüre (in Cdur) iſt die längſte, welche Händel zu irgend einem Werke geſetzt hat; auch in ihrer Form weicht ſie von ſeinen übrigen Inſtrumentaleinleitungen ab. Es war damals für ihn die Zeit der Orgelconcerte und Orcheſtermuſik, und ſo eröffnete er auch den Saul mit einer längern „Sinfonia" von vier Sätzen, bei welcher die Orgel als Einzelinſtrument mitwirkte. Der Anfangsſatz, ein ziemlich langes Allegro, iſt ſehr tonreich und anmuthig. Dieſem folgt ein ſangbares Larghetto in Amoll; am Schluſſe deſſelben heißt es: »Organo ad libitum«, womit auf ein freies Orgelſpiel hingewieſen wird, welches die Beſtimmung hatte den nächſtfolgenden Satz, ein fugirtes, mit Orgelſoli ausgeſtattetes Stück von großer Lebhaftigkeit und echt Händel'ſchen Sprüngen und Läufen,

22) Das Bruchſtück Saul iſt gedruckt in Hill's dramatic Works II, 177—185.

23) Davideis, a sacred poem of the troubles of David. London, fol. 1668.

einzuleiten. Die Menuett am Schluſſe ſchreitet anmuthig und würdevoll einher.

Ein „Epinicion oder Triumphgeſang für den Sieg über Goliath und die Philiſter“ eröffnet die erſte Scene der Handlung. Zu einer Siegesfeier paßt die längere, mannigfaltige und frohſinnige Sinfonia ſehr gut; ſie ſteht inſofern mit dem Werke in einem naturgemäßen Zuſammenhange und ſollte bei einer öffentlichen Aufführung nicht wegbleiben. Muß indeß aus zwingenden Rückſichten gekürzt werden, ſo veranlaßt der Ausfall der Sinfonia wenigſtens keine große Lücke, da dem erſten Chore eine höchſt würdige Inſtrumentaleinleitung von ziemlicher Länge voranſchreitet.

Die prachtvolle Anfangsſcene in ſieben Abſätzen bildet gleichſam ein Stück, eine Cantate für ſich. Der erſte Chorſatz (How excellent) iſt ein feierlich freudiger Aufblick zu Dem, der über allen Welten thront; der folgende ſanfte Sopranges ang (An infant rais'd — zuerſt von Frau Arne, ſpäter von einem Knaben, »the Boy«, geſungen) erkennt es preiſend, wie Gott durch eines Jünglings Hand den Rieſen ſchlug; ein Satz für die drei unteren Stimmen (Away the monster atheist strode) mit höchſt maleriſchen und wirkſamen Gängen in Octaven gedenkt des ſchimpflich gefallenen Recken und Atheiſten; ein kurzer Chor (The youth inspir'd) wiederholt dies frohen und leichten Herzens; die anſchließende längere Doppelfuge ſchildert die Wirkung der That David's auf das bereits verzagende Israel, welches dadurch wieder Faſſung und Muth gewinnt und die Feinde vor ſich her treibt. Hier wendet ſich die Stimmung wieder zu dem Anfange (How excellent), dem reinen freudigen Preiſe Gottes, zurück, und ein längeres Halleluja beſchließt das Ganze. Eigentliche Schlachtenmalerei liegt hier dem Tonſetzer gänzlich fern, ſo fern wie dem Volke Israel das Verweilen bei der bloßen Naturwirklichkeit; Aufſtreben zur Höhe, Schwelgen im Göttlichen verlieh dem Geiſte dieſes Volkes erſt die rechte Friſche, und dem entſprechend werden auch Händel's Töne da am lebendigſten wo das Siegeslied ſich unmittelbar dem Göttlichen zuwendet. Der Eingang verdient ſchon in dichteriſcher Hinſicht Bewunderung, eben weil er ſich ſo einfach zu der Höhe eines Pſalms aufſchwingt und ſeiner Natur nach durchaus das iſt, was die Israeliten in ſolcher Lage und Stimmung

würden geſungen haben, ja wirklich vielfach ſangen, wie ihre Dichtung bezeugt. Das Siegeslied bringt uns alſo den Vorgang ganz ſo entgegen, wie er ſich in der eigenthümlich hebräiſchen Form und Auffaſſungsweiſe zur allgemeinen Wahrheit ſteigerte; indem es uns ein Volksthum von eigenartigem und ganz entſchiedenem Gepräge zeigt, ſtellt es uns zugleich auf den Grund und Boden, auf welchem die folgende Handlung ſich bewegt: und hierin war die Hand eines echten Künſtlers thätig, ſchon bei der Abfaſſung des Textes. Denn wie ſehr auch die Vorgänge als bibliſche uns bekannt ſind, wie nahe ſie unſerm religiöſen Gefühle ſtehen, als wirkliche Kunſtwerke müſſen ſie nach Zeit und Volk einen feſten Untergrund haben und dem Hörer ſtets ein rein künſtleriſches Verhältniß zu dem Gegenſtande ermöglichen, dann erſt vermag ihn die große Sache und ihre Wahrheit auch im Gewande der Kunſt zu bewegen.

Zweite Scene. Der Dichter hat den Anfang der Handlung ſehr ſinnig und zugleich ganz bühnendramatiſch gehalten, indem er Saul's Tochter Michal wie auf der Warte zeigt, wo ſie nach David ausſchaut und endlich ruft „er kommt, er kommt!“, in einem einfachen Liede (Oh godlike youth) die glücklich preiſend, die ihm zur Braut erkoren ſei, aber ſeufzend hinzufügend, zwiſchen ihr und ihrem Glücke ſei leider eine ſtarke Scheidewand. David wird nach ſeiner Heldenthat durch Abner dem Könige vorgeſtellt. Saul kennt ihn noch nicht — hier hat der Verfaſſer des Textes ſich mit Recht an den urſprünglichen Bericht gehalten und die ausſchmückende Sage einer ſpäteren Zeit abgewieſen —, fordert ihn auf am Hofe zu bleiben und verheißt ihm eine ſeiner Töchter zum Weibe. David dankt in einem Geſange (Oh king, your favor), deſſen etwas überſchwenglicher Ausdruck hier ganz am Orte iſt. Seine fromme Beſcheidenheit erwirbt ihm Jonathan's Freundſchaft; die offnen herzlichen Worte, welche dieſer an ihn richtet, werden von der hochmüthigen Prinzeſſin Merab in einer überaus charakteriſtiſchen Arie (What abject thoughts) verhöhnt. Zuerſt ſtand hier ein Geſang für Jonathan (Wise valiant good), den Händel aus dramatiſchen Gründen wegließ, einige Gedanken deſſelben ſehr paſſend für Merab's Arie verwendend. Nicht minder glücklich iſt der Geſang geſtaltet, in welchem Jonathan dieſer Schweſter antwortet, als ſie, ganz vergeſſend daß ihr Vater einſt

Esel hütete, ihm seine Freundschaft mit einem so niedriggebornen Menschen vorhält. „Rang und Hoheit sind nur Tand, Birth and fortune I despise", entgegnet er heftig; sein ehrenhafter Trotz und reiner einfacher Charakter konnte wohl nicht besser ausgedrückt werden, als durch eine klare bestimmte Melodie, in welcher der Nachdruck auf dem schlechten Takttheile bei gewissen wiederkehrenden Stellen eine wegwerfende Verachtung hochgeborner Vorurtheile anzeigt.

Hier ruft der „Hoheprieſter" den brüderlich verbundenen Jünglingen segnende Worte zu, preisend alle die schon in der Blüthe der Jahre ihr Gemüth dem Göttlichen zuwenden: ein Gedanke, den Händel, weil er seinem Herzen so nahe lag, musikalisch sehr schön verkündete, aber auch bald wahrnahm, daß ein Hoherpriester in dem natürlichen Laufe dieser Handlung keinen Raum hat. Zuerst suchte er noch das kleine herrliche Lied in Hmoll (While yet thy tide) zu retten, später wurde der ganze Part gestrichen.

Saul bestimmt seiner ältesten Tochter Merab den David zum Gatten. Sie weist die Zumuthung einer solchen Verbindung mit Entrüstung von sich, entschlossen die Reinheit ihres königlichen Blutes zu wahren. Ihre Arie (My soul rejects) überbietet noch die frühere an hochfahrender Keckheit; in der Melodie ein Gegensatz zu dem trotzigen Gesange Jonathan's, offenbart sich hierdurch höchst einfach und glücklich, daß selbst zwei so verschiedene Naturen, wie der schwärmerisch edle Prinz und die hochmüthige Jungfrau, gewisse Familienzüge mit einander gemein haben. Sodann erhält Michal das Wort, und die Scene konnte nicht besser abschließen, als mit einem Liede (See, with what a scornful air) in welchem sie ihren Gegensatz zu Merab sehr liebenswürdig und ihre Neigung zu David sehr zart ausspricht. Drei Hauptpersonen der Handlung sind also gleich hier zu Anfang in klaren Charakterbildern aufgestellt; die volle Aufmerksamkeit kann sich nunmehr dem Mittelpunkte zuwenden, Saul und David, deren gegensätzliche Naturen das Drama bewegen und deßhalb erst nach und nach im Verlaufe desselben sich offenbaren können.

Sc. 3. Die Töchter Israel's ziehen dem siegreichen Heere entgegen unter Sang und Klang und dem Schall ländlicher Instrumente.

Händel verwendet hier Glockenſpiel, muntere Gänge in Octaven und den einfachſten Harmonien, alles, Spiel und Geſang, höchſt unſchuldig, einfach und dennoch fähig zu einem mächtigen Chore anzuſchwellen, was erſt das Kennzeichen der wahren idealen Einfachheit iſt. Die Muſik iſt durchaus originell, überraſchend und ergötzlich; alle Feierlichkeit iſt hier verbannt, es erſchallen nur fröhliche volksmäßige Töne; dabei die Worte harmlos und herzlich. „Saul, du haſt deine Tauſend geſchlagen, willkommen deinen alten Freunden! David ſchlug Zehntauſend, zehntauſend Preiſe ſeien ihm geweiht!“ wie konnte man ſich in ſolcher Lage beſſer ausdrücken, und ehrenvoller ſelbſt für den König? Aber als Saul das Lied hört, regt ſich in ſeiner Bruſt der Tyrann, der es wollte vergeſſen haben daß er ein erwählter Volkskönig war, den der Freiſinn verdroß welcher den Mann noch unbefangen nach dem Gewichte ſeiner Thaten abſchätzte, und der hier, und wohl nicht zum erſten Male, für den Beſtand eines Thrones zitterte, welcher in der Liebe des Volkes ſtark obwohl nicht unerſchütterlich gegründet war. Das Einſtimmen des Heeres in den Lobpreis David's verletzt den König tief, zunächſt als Krieger; Neid, Argwohn und Haß ſchießen in ſeinem Buſen auf. Eine herrliche Baßarie (With rage I shall burst) giebt hiervon Zeugniß.

Jonathan ahnt die ſchlimme Wirkung der wohlgemeinten Begrüßung, die ſich auch gar bald offenbart. Von hier bis zum Schluſſe des erſten Aktes iſt die Anlage etwas verwirrt und zuſammenhangslos durch Benutzung verſchiedener ſich widerſprechender Berichte über David's Leben. So, wenn Michal den David auffordert, den trübſinnigen König durch Harfenſpiel zu erheitern „wie er ſchon oft gethan habe“ —: dieſe Bezugnahme auf das, was ſpäter unter Mitwirkung der dichtenden Sage über David's Jugendleben in Umlauf geſetzt wurde, raubt der Handlung hier die Naturfriſche und verleiht ihr ein dogmatiſches Gepräge anſtatt des dramatiſchen. Außerordentlich ſchön beſingt Michal die Wirkung des Davidiſchen Harfengeſanges (Fell rage and black despair); nur daß ſie dabei nicht auf eine gegenwärtige, die Grenzen des Drama einſchließende Wirkung, ſondern auf angebliche Vorgänge früherer Tage Bezug nimmt, deutet wieder auf den berührten Uebelſtand unkritiſcher Vermengung ver-

ſchiedener Geſchichtsquellen. Noch weiter verlieren wir uns von dem Geſchichtlichen in das Reich ſpäterer Dichtung und Deutung, wenn ſich der Hoheprieſter „die Melodie von David's Harfe", mit dem Orator Henley zu reden, weiter ausmalt und dabei nach Dryden's Muſter (wie ſchon S. 22 erwähnt) eine Art Cäcilienode vorträgt. Dieſe Abſchweifung wurde ſpäter ſammt der ganzen Rolle des Hohenprieſters natürlich geſtrichen. Man kann die von Händel angewandte Mühe, ſich in ſolcher Verwirrung einigermaaßen Licht und ebenen Weg zu ſchaffen, ſchon daraus ermeſſen, daß er die ſechs Scenen, aus welchen der Text des erſten Aktes urſprünglich beſtand, mit Auslaſſung und Aenderung von Perſonen, Chören, Arien und Recitativen nach und nach auf vier zuſammen zog. Eine nicht geringe Schwierigkeit bereitete die Frage, was am paſſendſten ſein möchte von David vor Saul geſungen zu werden. Der Dichter hatte ihm anfangs Worte in den Mund gelegt (Fly, malicious spirit, fly), welche geradezu die Verſcheuchung des böſen Geiſtes zu bezwecken ſchienen, und Händel ſtrengte ſich ſehr an, dazu eine geeignete Muſik zu erfinden. Doch was er ſetzte, iſt höchſtens erträglich, keineswegs bedeutend und nichts weniger als wunderwirkend; der mißlungene Verſuch überzeugte ihn dann wohl erſt von den durchaus verfehlten Worten, und nach vielem Hin- und Herrathen nahm die ganze letzte Scene endlich folgende Ordnung an.

Scene 4. Man muß ſich Saul und Abner im Hintergrunde oder in einem beſonderen Gemache, die übrigen Perſonen in einer Vorhalle verſammelt denken. Abner bemerkt einfach recitativiſch, daß Saul ſich in einer beängſtigenden Aufregung befinde. David ſingt dem Könige ein kurzes Lied von Gottes Barmherzigkeit (Oh Lord whose mercies), höchſt zart und würdevoll. Es iſt alles vergeblich, ſein Zürnen läßt ſich nicht beſänftigen, ſagt Jonathan, ebenfalls im einfachen Recitativ. Sodann kommt Saul an die Reihe. Bevor er den Wurfſpieß ſchleudert, vernehmen wir die Gedanken welche ſein Inneres durchwühlen in einem ziemlich ausgeführten trefflichen Baßgeſange (A serpent in my bosom warm'd), der an Polyphem's Weiſe erinnert; namentlich iſt der Ausgang, wo der Spieß auf den entfliehenden David geſchleudert wird, ganz dem Schluſſe des Terzettes entſprechend wo Polyphem den Felsblock auf

Acis herabstürzt. Aber warum, muß man fragen, ließ Händel sich hier die Gelegenheit entgehen, die verschiedenen Gemüthsbewegungen der an dieser Scene betheiligten Personen in einem einzigen Satze verbunden darzustellen, er der so sehr nach Gegensätzen haschte und in der Verknüpfung gegensätzlicher Empfindungen eine so unübertroffene Meisterschaft besaß? Wie wir nicht zweifeln dürfen, ist dieses Versäumniß durch den hier so über Maaß und Ziel gedehnten Text verschuldet, bei dessen Kürzung Händel sich zufrieden gab bevor er ihn, der Sache entsprechend, auf seinen eigentlichen dramatisch-musikalischen Kern zusammen gedrängt hatte. Ein Satz, ein Quintett etwa, an welchem die Hauptpersonen selbständig theilnehmen konnten, wäre hier sehr passend und für das Werk um so erwünschter gewesen, da dasselbe trotz der hervorragenden Bedeutung des Individuellen in diesem Oratorium jetzt nur zwei mehrstimmige Sologesänge enthält, die Duette zwischen David und Michal im zweiten Akte.

Jonathan erhält den Befehl, seinen Freund zu ermorden; kämpfend zwischen zwei entgegen gesetzten Pflichten, entscheidet er sich mit freudigem Muthe, für den Freund alles zu wagen. Die Musik in welcher er sich ausspricht, zuerst im begleiteten Recitativ (Oh filial piety) und darauf in einer wehmüthig langsam beginnenden und lebhaft und kräftig endenden kurzen Arie (No, cruel father), ist von der ganzen letzten Scene wohl das schönste und wirksamste, wenigstens das einzige was durch keine Verbesserung bereichert werden und durch keine Aenderung seine Stelle einbüßen kann. Der Befehl Saul's und der Gemüthskampf Jonathan's sind durch eine Arie der Merab (Capricious man) geschieden, in welcher sie das Bubenstück ihres Vaters mit Kopfschütteln betrachtet. So malerisch und gedankenreich der Gesang ist, so wenig ist er an dieser Stelle zulässlich; sein Wegfallen ist gewiß zu beklagen, hat aber doch das Gute, daß eine Kundgebung der hier gänzlich stummen Michal dann nicht vermißt wird. Auch der kurze Gesang des Hohenpriesters (Oh Lord whose providence), welcher der Arie Jonathan's folgt, könnte nur der Tonart wegen als Einleitung zu dem Schlußchore des ersten Aktes geduldet werden. Aber dieser Chor in Gmoll schließt sich auch recht gut der Arie Jonathan's in Gdur an. Abgesehen von der

Gewinnung einer zweckmäßig kurzen und gedrängt fortschreitenden Handlung ist das Wegbleiben des „Hohenpriesters“ überall schon deßhalb nothwendig, weil die hier wirksamen Kräfte nicht im geringsten priesterlicher Art sind noch die Beihülfe des Priesterstandes in Anspruch nehmen. Das Ernste und Erhabene dieses Gegenstandes tritt nur um so machtvoller hervor, wenn es ohne Zuthun von Priestern und Leviten in der Würde und Hoheit rein geschichtlicher Gewalten sich offenbart. Ein ganz anderes Priesterthum war es, welches im Bunde mit einem jugendlichen Volksthume das Königthum in Israel gegründet hatte: es war ein wesentlich prophetisches, in Samuel, der Saul erkor und salbte, seinen Höhepunkt erreichend und mit ihm zu Grabe gehend. Dieses altehrwürdige und machtvolle Priesterthum Israel's gehört so sehr in die Geschichte Saul's, daß es (wie wir später sehen werden) in der Stunde der Entscheidung noch einmal wieder wie aus dem Grabe sich erhebt, um durch ein letztes Wort dem ungerechten Herrscher die göttliche Strafe anzukündigen und das wahre Königthum in David sicher zu stellen. Aber der salbungsreiche und harmlose, alles prophetischen Geistes baare Hohepriester, den der Dichter hier mitgehen heißt, war ein Geschöpf nachdavidischer Zeiten.

Der erwähnte Schlußchor »l'reserve him for the glory, O schirme ihn zu deines Namens Preis, des Volkes Rettung und der Heiden Schmach“ ist eine einfache schlanke Fuge von ziemlicher Ausdehnung; die Instrumente schließen sich den Singstimmen in Einklängen oder in Octaven an und die Fuge selbst strömt im ununterbrochenen Flusse des Contrapunktes lebhaft dahin. Der Satz, nach dem Muster seiner Clavier- und Orgelfugen angelegt, ist dennoch eine echte Vocalfuge welche den Text mannigfaltig, eindringlich und zuversichtlich ausspricht — ein kunstvoller wahrer Gesang, nicht eine künstliche Geduldprobe für „Kenner“.

Den zweiten Akt eröffnet ein Chor, welcher zu dem vorauf gegangenen musikalisch in dem denkbar größten Gegensatze steht. Dem ungelehrten Hörer erscheint er als eine freie Composition in der Form der Arie oder Rundstrophe mit einem gegensätzlichen Mitteltheile und einer höchst merkwürdigen, sprechend deutlichen Begleitung. Aber in Wahrheit bewegen sich alle vier Singstimmen in

canoniſchen Nachahmungen, ſo außerordentlich ſicher daß ſelbſt die Freiheit ihres Ganges ſich nur als eine höhere Form der Geſetzmäßigkeit darſtellt, und reducriſch ſo durchaus frei daß jeder Ton mit Nothwendigkeit aus dem geſungenen Worte hervorzuquellen ſcheint. Es iſt die wunderbarſte Art der Canonik die erdacht werden kann, und dennoch iſt nicht hierin ſondern erſt in dem Grundbaſſe die größte Kunſt dieſes Satzes gelegen. Der Grundbaß iſt wiederkehrend oder rundläufig (ostinato) bei dem Zeitmaaße Andante Larghetto im Viervierteltakt; er hat den Umfang eines Taktes und kehrt ununterbrochen ſechzehn mal wieder. Die Begleitung, welche ſich ihm zuerſt anſchließt, geht ſchon im zweiten Takte in eine lebhaftere Bewegung über; im dritten Takte tritt der Geſang hinzu. Takt 18 bildet den Uebergang zu der langſamer und in geſchloſſeneren Harmonien fortſchreitenden, ſieben Takte lang anhaltenden Zwiſchenperiode, wo der Baſſo oſtinato ruhigeren Tönen Platz macht; aber mit dem 25ſten Takte ſetzt er auf's neue ein, in achtmaliger Wiederholung die Hälfte ſeines früheren Laufes unter theilweis anderer Begleitung noch einmal zurücklegend. Der Träger, gleichſam der geſtaltende Mittelpunkt des Satzes iſt alſo der geſchloſſene Grundbaß; über ihm ſchwebt die Begleitung, auf ihm erhebt ſich die Macht des Geſanges. So entſteht aus der Verbindung der beiden ſchwierigſten Formen des Tonſatzes ein Doppelkunſtwerk, welches in ſeiner Art ohne Gleichen iſt und bei der Freiheit des Geſanges wie der Begleitung den Gedanken an eine künſtliche Geſtaltung faſt garnicht aufkommen läßt. Das Ganze zählt nur 34 Takte. — Und ſein Inhalt? »Envy, eldest born of hell! Neid, Erſtgeburt der Hölle, o hör' auf in der menſchlichen Bruſt zu wohnen! Allem Guten mißgünſtig, alles Glück untergrabend, alle Welt plagend, von aller Welt verabſcheut, doch dir ſelbſt die größte Qual, zugleich Schuld und Strafe: (Mittelſatz:) birg' dich in tiefſte Nacht, Tugend erkrankt vor deinem Blick! (Nachſatz:) weg, Erſtgeburt der Hölle, verlaß die Menſchenbruſt!" Welch ein merkwürdiger Text! Gewiß, der Gedanke, die hier waltende laſterhafte Leidenſchaft als eine geiſtige Perſönlichkeit

einzuführen, wie in den Moralitäten des Mittelalters als eine wirkliche Geſtalt, iſt ſo merkwürdig wie für den Aufbau des wahren Oratoriums von entſcheidender Bedeutung. Die Anregung dazu ging von Cowley's Davideis aus, wo die Hölle, erbittert über das Aufſtreben eines ſo reinen gottgeliebten Helden wie David, den Neid (Envy), welchen der alte Dichter hierbei in grellen Farben ſchildert, an Saul abſendet,[24]) und wenn Händel irgendwo ſelber in die Geſtaltung des Textes eingriff, ſo geſchah es an dieſer Stelle, wo nur ein rein muſikaliſcher Tiefblick zu ergründen vermochte, daß eine ſolche kernhafte Verdichtung der hier die Geſchichte bewegenden Macht nothwendig und künſtleriſch möglich war. Was Saul's Gemüth zerrüttete und endlich ſeinen und ſeines Hauſes Untergang herauf beſchwor, war die Eiferſucht auf Kräfte und Gewalten, die in ihrer natürlichen, ganz unſchuldigen Art über das Maaß der ihm erlangbaren königlichen Macht hinaus ragten, und der Keim dieſes verhängnißvollen Laſters hätte ſich nicht entwickeln können, wenn nicht ein zu ſtarkes, durch ſeine erſten großen kriegeriſchen Erfolge genährtes Streben nach perſönlicher Herrſchaft in ihm vereinigt geweſen wäre mit der Unzulänglichkeit oder innern Unfähigkeit, völlig ſelbſtändig und nach allen Seiten hin in überſchauendem großem Sinne

24) *Envy* at last crawls forth from that dire throng,
Of all the direful'st; her black locks hung long,
Aller'd with curling *Serpents* her pale skin
Was almost dropt from the sharp bones within,
And at her breast stuck *Vipers* which did prey
Upon her panting heart, both night and day
Sucking black *blood* from thence, which to repair
Both night and day they left fresh *poysons* there.
Her garments were deep stain'd in humane gore,
And torn by her own hands, in which she bore
A knotted whip, and bowl, that to the brim
Did with green gall, and juice of wormwood swim.
With which when she was drunk, she furious grew
And lasht *herself*; thus from th'accursed crew,
Envy, the worst of *Fiends*, herself presents,
Envy, *good* only when she 'herself *torments*.
Spend not, great king, thy precious rage (said she)

u. ſ. w., folgt eine lange Anrede bei Nacht an den träumenden König Saul. Cowley, Davideis p. 7.

würdig und gerecht zu regieren. So warf seine Eifersucht sich zuerst auf die geweihte Gestalt Samuel's, hielt sich hier aber noch frei von sträflichen Gedanken, da Saul nie so weit sank, an dem großen ehrwürdigen Gründer seines Königthums, dem geistigen Vater seines eignen besseren Selbst sich zu vergreifen, dieser auch später in heiliger Entsagung jeden Vorwand zum Hader entfernte. Als nun aber in David ein Held empor kam, der zunächst auf dem Gebiete, wo Saul's ursprünglichste und bewährteste Tüchtigkeit lag, mit diesem wetteiferte und als Kriegsmann ganz so in die Erscheinung trat wie das Volk es sich immer von seinen echten Lieblingen wünscht — was niemand besser merkte und zu beurtheilen verstand als gerade Saul, der eben durch solche Liebe genährte, verwöhnte und zum Thron erhobene Volkskönig —, und als derselbe junge Held dabei in den verwickeltsten Lagen mit wunderbarer Klugheit und Umsicht sich benahm, stets wie in göttlicher Sicherheit den entwirrenden Faden und die rechte Mitte fand, also diejenige unschätzbare Gabe besaß, deren Mangel Saul bei sich selber nur zu bitter empfand: so steigerte die Furcht Saul's alte argwöhnische Eifersucht hier zu Neid und Haß, aus spite wurde envy, um die so prägnanten englischen Ausdrücke zu gebrauchen, und giftiger Neid war es, was ihn zuletzt immer mehr und mit jedem Schritte heftiger gegen David, seinen treuesten und besten Diener, entflammte und inneren wie äußeren Untergang zur Folge hatte. Diese giftige Wurzel der bösen Macht wird in dem obigen Chore bloß gelegt, und damit ist alles, was bei den Vorgängen aus unheimlicher Tiefe wirkt, in das hellste Licht gerückt, in seiner Wesenheit aufgezeigt, das Kunstwerk wahrhaft groß, einig und der Geschichte gegenüber frei selbständig gestaltet, das Gemüth des Hörers von der Last und dumpfen Schwüle befreit, mit der das Ereigniß auf die Zeitgenossen drückte, und so die Grundbedingung erfüllt ohne welche man Werken der Kunst nicht mit vollem Verständnisse noch mit reiner Erhebung zu folgen vermag, ja ohne welche ein höchstes, seinen Gegenstand von Grund aus bewältigendes Kunstwerk überhaupt unmöglich ist. Von der musikalischen Verkörperung hängt dabei freilich zuletzt alles ab. Und hier darf man es unbedenklich aussprechen, daß, wie den Tonsetzern vor Händel's Zeit aus verschiedenen Ursachen eine derartige Aufgabe noch nicht

vorlag, ſo diejenigen nach ihm nicht mehr fähig waren, eine ſolche zu bewältigen; aber auch niemand neben ihm: denn dies iſt ein Gebiet, auf welchem er als ſchöpferiſch im höchſten Sinne und als unerreichbar daſteht. — Wem außer ihm ſollte wohl die Anſchauung zugänglich und natürlich geweſen ſein die ſich hier ausſpricht? In der unterſten Stimme zuerſt ertönt »Envy«, langſam und fremdartig feierlich; der Tenor wiederholt das Wort (welches im Deutſchen an dieſer Stelle nicht wiederzugeben war, aber durch den Aufruf „Weiche“ recht paſſend erſetzt werden konnte) eine Quarte höher, und ſo ſteigt es auf durch Alt und Sopran. Die drohende Stimme ſcheint wie in verſchiedenen Himmelsräumen zu erſchallen, und wenn irgendwo, ſo iſt bei dieſem Chore eine zahlreiche Sängermaſſe von unbeſchreiblicher Wirkung, ja zur vollen Darſtellung des hier beſchloſſenen Ideals geradezu nothwendig; wer ihn am zweiten Tage der Händelfeier im Kryſtallpalaſt 1859 aus dem Munde jener Tauſende empfänglichen Sinnes vernommen hat, dem wird eine unvergeßliche Erinnerung geblieben ſein. Es war wie ein Chor der Engel welche über das Laſter des Neides und eiferſüchtiger Mißgunſt die Verwerfung ausſprechen — und ein ſolcher Chor der Heerſchaaren Gottes iſt es wirklich, dies eben iſt das Ideal welches Händel hier verkörpert hat. Es ſind die Himmliſchen und göttlich Reinen, deren Stimme laut wird; die Geißel ſchwingend, treiben ſie das in der Menſchenbruſt hauſende Ungeheuer vor ſich her, drohend, mit Herrſchergewalt ausgeſtattet, aber auch in jener Milde welche ſich über Verſuchung erhaben weiß. Daher trotz der ſtarken Worte nichts, was an den Ton menſchlicher Leidenſchaft erinnerte, obſchon Wortausdruck und ſinngemäße Begleitung bis in's einzelnſte bewundernswerth durchgeführt ſind. Die Anregung zu dieſer Vorſtellung kam dem Tonmeiſter ebenfalls von dem alten epiſchen Dichter der Davideis, der wie die Hölle durch den Neid mit Saul, ſo den Himmel durch Engel mit David verkehren läßt, wie es ſich denn auch, ſobald man in dieſe Anſchauung eingegangen war, ganz von ſelbſt ergab, Geiſt wieder durch Geiſt bezwingend, den höllgebornen Neid durch die ihm entgegen ſtehenden guten Engel und Schützer der Menſchheit in ſeine finſtere Behauſung zurück treiben zu laſſen. Aber um auch aus dem Chore ſelbſt zu erkennen, daß der Art dieſer

Gestaltung durchaus bewußtvolle Absicht zu Grunde lag, vergleiche man nur, wie Händel eine nah verwandte Leidenschaft unter andern Verhältnissen aussprach. Im Herakles vernehmen wir an entscheidender Stelle den prachtvollen Chor „Eifersucht, o Höllenfluch!“ Wie schmerzvoll erregt, beängstigt und mitbetroffen ertönt es dort auf griechischem Grund und Boden, wo selbst die Götter menschlich fühlten und fast mehr an den Leidenschaften als an den Leiden der Erdenkinder theilnahmen! Der Abstand der beiden Chöre ist so groß, wie der der hebräischen und der griechischen Welt. In dem hebräischen Chore waltet Mitleiden, in dem griechischen Mitleidenschaft; der erste in seiner unantastbar heiligen Ruhe denkt nur daran die schwachen Menschen zu hüten und zu schützen, nicht durch menschliche Betrachtung und menschlich erregte Theilnahme, sondern durch eine rein göttliche Läuterung. Aus einem solchen Geiste scheint auch die Kunstform wie mit Nothwendigkeit zu entspringen. Denn ziemt es sich für die himmlischen Diener Gottes, in geschlossenster Macht aufzutreten, höchste Gebundenheit mit höchster Freiheit vereinend und im kleinsten Kerne die größte Wesenheit entfaltend: so war nichts geeigneter zu ihrer Darstellung, als das musikalische „Alles in Einem“, der wiederkehrende Grundbaß von welchem alles ausgeht, zu welchem alles zurückstrebt, und auf welchem sich der kunstvolle Gesang in so großer Freiheit aufbaut, daß die einzelnen Stimmen wie große geistige, in freier Selbstbestimmung ihre Bahn wandelnde Gesammtpersönlichkeiten erscheinen. Es ist schwer zu sagen, ob ein Kunstwerk von solchem Gehalte und solcher Vollendung am meisten wegen seiner Erhabenheit oder wegen seiner Reinheit oder wegen seiner Tiefe zu bewundern sei, und sicherlich wird jeder, von welcher Seite er nun auch in dasselbe eindringe, schon durch seine rein musikalische Schönheit entzückt werden. Das Oratorium erreicht in diesem Chore seinen geistigen, wie in dem Schlußchore seinen geschichtlichen Höhepunkt.

Jonathan theilt seinem Freunde den Sachverhalt mit, und zwar daß sein Vater eben aus Neid ihn hasse, wobei er in einer Arie (But sooner Jordan's stream) seine aufopfernde Treue betheuert und sodann weiter berichtet, daß Merab bereits mit einem Andern vermählt sei, — was David nicht als ein Mißgeschick sondern als eine Wohlthat bezeichnet und seine Neigung für Michal kundgiebt,

beides im Recitativ wie in einer anſchließenden Arie (Such haughty beauties). Beide Arien bleiben am beſten weg; aber iſt das Geſpräch überhaupt nothwendig? Sicherlich nicht; mit dem kurzen folgenden Recitative Jonathan's „Mein Vater kommt! zieh dich zurück, mein Freund, ich will verſuchen ſeinen Zorn zu ſtillen" — kann nach dem Chore die Handlung fortgehen. Saul's Frage, ob ſein Befehl vollzogen ſei, beantwortet Jonathan mit einer eindringlichen Vorſtellung zu Gunſten David's, und ſchließt mit dem einfach ſchönen beweglichen Liede »Sin not, o king, O frevle an dem Jüngling nicht." Saul, anſcheinend ergriffen, ſichert ihm in einem unmittelbar folgenden trefflichen Geſange (As great Jehovah lives) feierlich Leben und Freiheit zu und heißt ihn wieder an ſeinen Hof kommen. Jonathan (deſſen kurze betrachtende Arie »Wisest and greatest« hier als überflüſſig und für den Gang der Handlung ſtörend wegbleiben mag) ruft den Freund herbei. Als Unterpfand der Verſöhnung erhält David die Michal zum Weibe und den Auftrag zu weiteren (und, wie Saul hofft, mit ſeiner Vernichtung endenden) Kämpfen gegen die Philiſter. Nichts kann den Sturm der Freude David's über dieſe plötzliche Wendung ſeines Geſchickes beſſer verkünden, als der kleine Geſang in welchem er, in harmloſem Glauben an Saul's Aufrichtigkeit, ſeinen Dank und ſeine fromme Geſinnung ausſpricht (Your words, oh king); ſelbſt da wo die Worte nur auf Gott und Gottvertrauen deuten, ſagt uns die Begleitung, daß noch ein anderes Gefühl vorhanden iſt welches in lebhafteſter Wallung ſein Herz bewegt. Michal nimmt das Wort und erklärt jetzt ihre Neigung, worauf das neue Paar in einem zarten Duett (Oh fairest of ten thousand fair) ſich gegenſeitig preiſt und in ſüßer Unſchuld ſich ſeiner Liebe freut; ein Chor über daſſelbe Thema ſchließt ſich an, und durch beides wird die hier waltende Grundſtimmung vortrefflich feſtgehalten.

Händel läßt auf den Chor eine „Sinfonia" in zwei Sätzen folgen, von denen der letzte hauptſächlich aus Sologängen für die Orgel beſteht; gelegentlich ſetzte er ein Violinſolo an die Stelle der Sinfonia. Als Hochzeitsmuſik darf man dieſe Inſtrumentalſätze nicht anſehen, ſondern vielmehr als eine Brücke von einer Scene zur andern. Zwiſchen beiden liegt nämlich der neue ſiegreiche Feldzug David's

gegen die Philiſter; ein verbindendes Inſtrumentalſtück darf deßhalb nicht fehlen, doch iſt die reich inſtrumentirte energiſche Sinfonia, welche jetzt die letzte Scene des zweiten Aktes einleitet, ohne daß dieſelbe einer ſolchen Einleitung nothwendig bedürfte, hierzu vielleicht noch beſſer geeignet und kann deßhalb unbedenklich entlehnt werden.

Wie ſehr dem Tonſetzer auch noch im zweiten Akte die Breite des Textes zu ſchaffen machte, ſieht man daraus, daß alles was bei den angegebenen Kürzungen ſich bequem in eine einzige Scene zuſammen faſſen läßt, von dem Dichter urſprünglich in ſechs Scenen auseinander gelegt war. Das bisherige nun als die erſte Scene angeſehen, beginnt die folgende zweite (urſprünglich die ſiebente und in der jetzigen Ordnung die dritte) mit der Klage David's vor Michal über ihres Vaters Falſchheit, der ſeinen Siegesbericht finſteren Blickes anhörte und mit dem Wurfſpieße beantwortete. Michal drängt zu ſchleuniger Flucht in einem kurzen, echt dramatiſchen Duett (At persecution I can laugh); er entflieht durch's Fenſter. Doeg, Saul's Kreatur, kommt ihn zu fangen, findet aber nur ein Bild im Bette anſtatt des angeblich kranken Mannes; ſeine Drohungen erwidert Michal mit einem herrlichen Geſange voll Muth und Gottvertrauen (No, let the guilty tremble — Nein, laß den Frevler beben!).

In der nächſtfolgenden Scene tritt Merab auf, beklagt David's Geſchick, der, niedriggeboren wie er ſei, doch jetzt als ihr Verwandter und als ein ehrenwerther Mann ihre Theilnahme in Anſpruch nehme; an dem bevorſtehenden Feſt der Neumonde werde es ſchlimm ablaufen, wenn nicht Jonathan ſein beſtes thue: und dann ſingt ſie eine Arie von ſchöner geſchmückter Melodie (Author of peace) des Inhalts, der Lenker unſerer Herzen möge Jonathan die rechten, auf Saul beſänftigend wirkenden Worte in den Mund legen. Auf den erſten Blick möchte es ſcheinen, daß die unaufhaltſam ihrer Entſcheidung zueilende Geſchichte für derartige Zwiſchenſcenen keinen Raum mehr habe, und daß im vorliegenden Falle durch eine ſo milde und beſorgt friedliche Kundgebung der Charakter der Merab, wie er im erſten Akte gezeichnet worden, wieder verwiſcht werde. Aber wie man ſich hüten muß, das im letzten Grunde nur muſikaliſchen Geſetzen unterworfene Oratorium nach rein bühnendramatiſchen Anforderungen zu meiſtern, ſo löſt ſich auch das, was zuerſt als Verzeich-

nung des Charakters erscheinen möchte, bei genauerer Betrachtung vielmehr in eine feinsinnige Umbildung und wahre Bereicherung desselben auf. Als stolz auf Stand und Geburt haben wir Merab, als erhaben über solche Schrullen, wenigstens Angesichts wahrer Größe, und als höchst gemüthsinnig und weich haben wir Michal zuerst kennen gelernt. Nun in der Glut der Gefahr ist die einst so zarte süße Jungfrau schnell zu einer Heldin gereift, deren hoher reiner Muth in der Arie „Nein, laß den Frevler beben" wahrhaft entzückend aufleuchtet — und ihre Schwester, die spröde Königstochter, ist ganz in Milde und Sanftmuth aufgelöst, was ihr Gesang „Vater des Friedens" nicht minder schön ausspricht; beide haben sich umgewandelt, nicht durch Willkür des Künstlers sondern aus der Fülle ihres Gemüths, und stehen abermals in einem Gegensatze zu einander, der ihrem Charakter nach so vollkommen naturgemäß wie musikalisch wirksam ist. Unschuld ist der gemeinsame Zug aller neben Saul auftretenden Personen dieses Oratoriums, der sich natürlich vorwiegend in den Gesängen Jonathan's, Michal's und David's, aber nun auch in der genannten Arie Merab's kund giebt. Aus Merab's Umstimmung wird auch die völlige Vereinsamung Saul's wie die Unmöglichkeit seiner Rettung erst recht deutlich; verlassen, losgelöst selbst von seiner Familie, ganz in den Händen schurkischer Sclaven, taumelt er seinem Untergange zu. Nichts ist daher mehr geeignet, das Gefühl eines tragischen Ausganges zu verstärken, als die schönen Gebetslaute Merab's, deren milde Wehmuth uns zugleich ihre Unwirksamkeit verkündet. Der pomphaften und vollönend instrumentirten, übrigens nur 32 Takte langen Sinfonia in Cdur, welche der Schlußscene vorausgeht, wurde schon vorhin zwischen der ersten und zweiten Scene eine passendere Stelle angewiesen, und der erste Satz der dort befindlichen Sinfonia dürfte sich vorzüglich zur Einleitung dieser letzten Scene eignen. Das breitere Vorspiel entstand hier in Rücksicht auf das Neumondsfest, dessen Feier ursprünglich ein größerer Raum gewidmet war; spätere Kürzungen ließen nichts davon übrig, als den bloßen Namen, und dadurch ist auch die genannte Sinfonia gleichsam heimathlos geworden.

Saul, zum Aeußersten entschlossen und diesmal seiner Beute gewiß, da David der Sitte gemäß an dem altheiligen Feiertage bei

Hofe erſcheinen mußte, fragt ſeinen Sohn, wo der Mann aus Bethlehem bleibe. Als Jonathan erwiedert, er ſei zu einem Familienfeſte in ſeine Vaterſtadt gegangen, und nach Anhörung der heftigſten Vorwürfe befremdlich äußert „Was hat er denn gethan daß er ſterben ſollte?“ ſchleudert Saul in blinder Wuth den Wurfſpieß ſogar auf ſeinen eignen Sohn. Hier unmittelbar fällt der Chor ein (Oh fatal consequence of rage) und entwirft eine ausführliche bewegte Schilderung des Zornes, dieſes raſenden, alle Bande der Vernunft und Sitte durchbrechenden, blindlings aus Schuld in Schuld ſich ſtürzenden und ſeinen eignen Untergang herbei führenden Ungeheuers. Das Chorbild zerlegt ſich in zwei große Hälften, von denen jede wieder aus zwei muſikaliſch contraſtirenden Theilen beſteht, die erſte aus einem fugirten Vorder- und einem recitativiſch-harmoniſchen Nachſatze, die andere aus einer von kleinen Motiven erbauten Doppelfuge und einer ſchlanken einfachen Fuge zum Schluſſe. Mannigfaltigkeit und eine durch die Gegenſätze hervor gerufene überſichtliche Klarheit iſt alſo vollauf vorhanden; die Länge eines Schlußchores wurde hier erreicht nicht durch breite contrapunktiſche Ausbildung der einzelnen Sätze, ſondern durch eine faſt unveränderte Wiederholung beider Hälften. Der plaſtiſche Wortausdruck iſt wieder bewundernswerth; der Ton des Ganzen iſt, im Gegenſatze zu dem des Anfangschores über den Neid, durchaus menſchlich betrachtend, menſchlich ſchildernd und theilnehmend gehalten.

Der Anfang des dritten Aktes zeigt uns Saul verkleidet bei der Hexe zu Endor, um ſein Schickſal zu erfragen, da die Gottesorakel für ihn verſtummt ſind. Die Philiſter haben mit aller ihrer Macht das Land überzogen, die entſcheidende Schlacht ſteht bevor; noch einmal verlangt es Saul, die Stimme jenes großen Weiſen zu vernehmen, der einſt ihn, den unbekannten Jüngling aus dem Volke, des Königsthrones würdig fand. Die ganze Scene, in welcher das Weib den Samuel aufruft und dieſer vom Grabe herüber ein letztes Wort mit Saul redet, iſt von erſchütternder Naturtreue und voll hoher Originalität bei der denkbar größten Einfachheit. Das Dämoniſche des Weibes, die Zerknirſchung Saul's, die ſelige Ruhe des Propheten, aus deſſen über das Schickſal ſeines Volkes in Wehmuth erzitternder Stimme ein unabwendbares Verhängniß ſpricht —,

alles das könnte jetzt sehr leicht pomphafter, aber niemals wahrer und daher bei richtigem Vortrage auch niemals eindringlicher gesagt werden. Von Samuel's Worten sind diejenigen (zusammen acht Takte Recitativ) überflüssig, welche auf frühere Vorgänge und Prophezeiungen Bezug nehmen; diese sind zu streichen, so daß die betreffende Stelle heißen müßte: Has God forsaken thee? and dost thou ask my counsel?..... God this day,... has rent the kingdom from thee, and bestow'd it on David, u. s. w.

Hiermit tritt Saul vom Schauplatze ab, lebt aber vereint mit seinem herrlichen Sohne im Preis- und Trauergesange David's fort. Von der Schlacht selber kommt nichts zum Vorschein; eine kurze Sinfonia nur deutet auf das schreckliche Ereigniß, welches Saul's Königshaus zertrümmerte und Israel zum letzten Male in das Joch der Philister zwang.

Ein Amalekiter, der beutegierig das Schlachtfeld durchstreifte und den Leichnam des Königs fand, bringt Scepter und Krone desselben zu David mit der Versicherung, er selber habe den tödtlich getroffenen und von Feinden umringten Fürsten auf seine Bitte erschlagen. In einem heftigen Gesange (Impious wretch) kündigt David ihm zur Vergeltung dafür den Tod an. Bei den Schlußworten „deß Hand den Gottgesalbten schlug" geht die Melodie von Dur in Dmoll über und leitet dadurch die prachtvolle ergreifende letzte Scene ein, welche als „Elegie auf den Tod Saul's und Jonathan's" bezeichnet ist.

Die musikalische Gestaltung derselben versuchte Händel auf zwiefache Art. Anfänglich gedachte er das für Königin Caroline gesetzte Begräbnißanthem (II, 436 ff.) dabei zu benutzen und zwischen die bedeutendsten Chorsätze desselben einige recitativischen Zeilen aus David's Klagelide einzuschalten. In der alten Handschrift oder im ersten Entwurfe der Partitur ist dies auf einer einzigen Seite folgendermaaßen angedeutet.

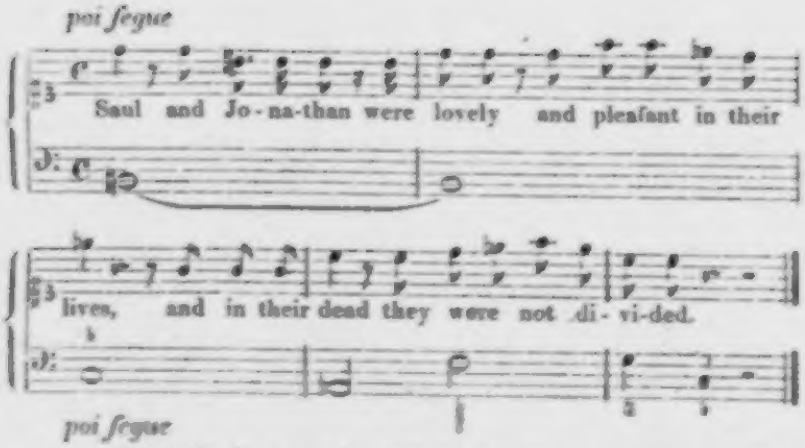
Elegy on the Death of Saul and Jonathan.

the Sinfonia, in the last funeral Anthem

The ways of Zion do mourn, and she is..... How are the mighty falln! She tat [that] was great.... Princess of the Provinces.

Segue.

When the Ear heard him .... O how are the mighty falln .... He deliver'd the poor that cried .... if there was any Praiſe he thought on thoſe things.



Their Bodies are buried in peace .... The mercifull goodnesf of the Lord endureth ... in Childrens Childern.

Poi segue High Priest [das in unſerer Ausgabe S. 236 gedruckte einfache Recitativ Ye men of Judah ꝛc.]. *Coro.* Gird on thy Sword.«

Alles iſt jetzt einmal kreuzweis mit Blei durchſtrichen; denn Händel ſah bald, daß dieſer Gegenſtand einen von dem der Begräbnißode ſehr abweichenden Charakter hat und ſchon wegen ſeines Ausganges nicht den kirchlich feierlichen, ſondern den elegiſchen Ton erheiſcht. Nachdem dies alles geſtrichen war, blieb der Name „Elegie", welcher auch für die jetzige Klageſcene noch durchaus paſſend iſt, an dem kleinen ſiebentaktigen Inſtrumentalſatze (S. 210 unſerer Ausgabe) hängen, der in den früheren Ausgaben wunderlicher weiſe eben als »Elegy« in den Appendix geſetzt iſt. Daß Händel ihn wirklich und in dem von uns bezeichneten Zuſammenhange als Einleitung, gleichſam als Aufruf an den Chor, ſpielen ließ, lehrt ſeine nachträgliche Bemerkung »senza Organo«, iſt auch wohl von ſelber klar, denn wie wäre ein herrlicherer, ein in energiſcherer Gedrungenheit vorſchreitender Uebergang von dem Marſche zu dem folgenden Klagechore nur denkbar? Jetzt freilich findet er ſich in dem Directionsexemplare durchſtrichen und verklebt, woraus indeß, wie aus andern Anzeichen, nur hervor geht, daß der jüngere Schmidt ſpäter noch manche Aenderungen auf eigne Hand vornahm.

Bei der neuen Bearbeitung entſtanden dann erſt jene unvergänglichen Tonſätze, welche zu den größten Zierden dieſes Oratoriums gehören. Als Inſtrumentalſpiel am Eingange ſteht der weltberühmte Todten- oder Trauermarſch, der, ſoweit die engliſche Sprache reicht, überall ertönt wo ein Brite mit Muſik zu Grabe geleitet wird, und auch uns Deutſchen einſt, wenn unſere muſikaliſchen Fehden ausgetobt haben, ein ebenſo theures Nationalſtück werden, ja bei allen Völkern Heimathsrecht erlangen wird. Denn als die perſonificirte Einfachheit und Urſprünglichkeit, gleichſam als aus lauter Urtönen gebildet, berührt dieſer Tonſatz diejenige Saite der menſchlichen Empfindung, deren Schwingung überall, wo ein echt menſchliches Mitgefühl waltet, gleich iſt. Händel, in der faſt übermenſchlichen Sicherheit ſeiner muſikaliſchen Empfindung, wählte eine Durtonart (Cdur) und löſte damit das Problem, welches alle unſere breiten, maleriſchen, oft muſikaliſch reichen und ſchönen, oft auch grell ſchmerzlich ertönenden Moll-Trauermärſche unangerührt laſſen müſſen, denn er bringt damit zugleich den „Troſt in Thränen", verſüßt die Wehmuth und umſpannt das Gewölk des Schmerzes durch des Himmels Reinheit und Unendlichkeit. Nur bei Zugrundlegung der Durtonart iſt es möglich eine ſolche Fernſicht zu eröffnen, eine ſolche Verſchmelzung von Trauer und Troſt zu bewirken; auf ihr breitet Händel ſeine einfachen Töne aus, die dem Gemüthe jedes Theilnehmenden die richtige Bahn vorzeichnen, die tiefſte Anregung gewähren, aber keinen Zwang ausüben durch bedrückende Tonmaſſen oder grelle Effecte, ſondern dem Spiel der geiſtigen Kräfte freien Lauf laſſen, ſo daß Jeder je nach Lage und Stimmung mitgehen und mitfühlen kann — der Eine mäßig und gefaßt, der Andere von Schmerz zerriſſen, blutenden Herzens in die Unendlichkeit dieſer weichen duftenden Töne ſich einſpinnend, ſeine Schmerzmomente hinein webend, heraus hörend, Alle aber von dem ſanften Wohllaut und dem durchklingenden unausſprechlichen Frieden wie von einem heilenden Balſam berührt. Muſikaliſch erwarte man, wie bei derartigen Händel'ſchen Meiſterſätzen überhaupt, das Allereinfachſte: 8 toniſche Takte von Saiteninſtrumenten in tiefer Lage mit Poſaunen im Einklange machen den Anfang, Orgeln und Flöten wiederholen dieſelben eine Octave höher;

ſodann haben die vorigen Inſtrumente einen Satz von Gdur nach Dmoll in 4 Takten, worauf alle Inſtrumente vereint in ebenfalls 4 Takten auf Grund des anfänglichen Gdur-Motivs ein Tutti bilden; als Orgeln und Flöten auch das Gdur-Dmoll-Solo in der oberen Octave wiederholen, kehrt das Gdur-Tutti noch einmal wieder und führt zum Schluſſe. Alſo 8 Takte zu 8, je halbes Orcheſter; 4 Takte Soli gegen 4 Tutti; noch einmal 4 Soli gegen 4 Tutti: Summa 32 Takte. Oder mit andern Worten: nachdem ein ſtaktiger, ſanft und mäßig bewegter Satz in toniſchen Accorden zweimal, dunkler und heller, erklungen iſt, tritt in Violinen und Poſaunen die Tonart der Dominante auf mit einer abſenkenden Wendung nach Dmoll, in ergreifenderen und ſchmerzvolleren Tönen, worauf aber ſofort das ganze Orcheſter, und zwar in der wirkſamen Lage der ſogenannten Naturharmonie, auf Gdur zurückgeht und dadurch den Klagelauten der Einzelnen, die ſich heftiger hervor drängen und troſtlos in Moll verſinken wollen, das erhebende Gegengewicht gemeinſamer Theilnahme und den Troſt einer feſten einklangvollen Naturordnung entgegen ſetzen, auch dann, als der Schmerz, in die oberen Töne ſich flüchtend, noch einmal in den Dominant- und Dmoll-Klängen laut werden will: womit denn der natürliche völlige Abſchluß gegeben iſt. Was auch das Gemüth Tiefſtes und Unausſprechliches bewege, dieſe ſo einfach gegliederten 32 Takte ſind weit genug es zu befaſſen.

Der vorhin erwähnte, aus der früheren „Elegie“ übrig gebliebene kleine Inſtrumentalſatz im Cmoll leitet einen ergreifenden Chor ein (Mourn, Israel — Klag', Israel): und hier wo die Menſchenſtimme laut wird, dringen auch ſofort düſtere und heftigere Töne hervor, ganz in Händel's Art und in Gemäßheit eines der erſten Grundgeſetze der Tonkunſt, demzufolge erſt der Geſang in Leid und Freude das Innere aufſchließt, dadurch bei aller ſeiner ſcheinbaren Enge und Begrenzung das Gebiet dieſer Kunſt wahrhaft erweitert und geradeswegs in eine reichſte Tiefe führt, über welche das äußerlich ſo viel mannigfaltigere und buntere Spiel der Inſtrumente ſich nur andeutend, nur auf Umwegen und wie in einer Vorhalle auszuſprechen vermag. Dem Klagechore über das auf Gilboa's Gefilden erſchlagene jugendliche Heer folgt eine Reihe von Liedern, die nach dem Texte wie nach dem bibliſchen Gedichte ſämmtlich von David zu

ſingen wären, in der Wirklichkeit aber faſt von ebenſo vielen verſchiedenen Sängern vorgetragen werden als Stücke vorhanden ſind. Händel hat hier auch nirgends „David“ ſondern überall nur den Namen des betreffenden Sängers vorgezeichnet: bei dem erſten Liede »Mr. Beard« (Tenor), bei dem zweiten »Mrs. Arne« und ſpäter »Sig^a. Frasi« (Sopran), bei dem dritten »for Sig^r. Galli« (Contraalt, ſpäter auch einem Altcaſtraten mit italieniſchen Worten mundrecht gemacht), bei dem vierten zuerſt im Original »Mrs. Arne« und dann im Handexemplare für folgende Aufführungen nach einander »Sig^a. Francesina«, »Frasi«, »Avolio«, was immer Sopran bedeutet.[25]) Das erſte dieſer Lieder (Oh let it not — O ſchweigt in Gath) trifft wundervoll ſtark den Ausdruck tiefſter Scham David's über den zerſchmetternden Schlag, welchen abermals die Philiſter gegen ſein Vaterland geführt hatten, ſein Heldenherz zuckt unter dem Hohn der Feinde und weint über die Schmach, aber es iſt die Zerknirſchung einer hohen ſtolzen Seele, was durch die langathmige, ſchwungreiche, theilweis faſt in Geſangrede übergehende Melodie ſo ſchön und mit ſo einfachen Mitteln gezeichnet iſt. Obwohl dieſer Eingang nun auch in der Muſik ganz aus David's Seele geſungen iſt, widerſpricht dem doch keineswegs, daß nicht er ſondern ein „Tenor“, eine ungenannte Stimme aus Israel den Satz vorträgt, denn ſeine Empfindung war die jedes echten Israeliten und gelangt nur dadurch im Oratorium zu ihrer vollen Bedeutung, daß ſie als von der Perſönlichkeit des Dichters losgelöst und über dieſelbe hinaus greifend erſcheint. Der nächſtfolgende Geſang (From this unhappy day — Nach dieſem Tag der Schmach) wendet ſich nach dem Schlachtfelde, an das Gebirge Gilboa, deſſen Gefild nicht mehr in Pracht und Anmuth ſtrahlen ſondern veröden müſſe, weil Saul's Schild und Kraft hier brach. (Bei der Aufführung iſt dieſes Stück hin und wieder ausgelaſſen.) Wie ſicher treffend brachte Jonathan's Pfeil den Tod, heißt es dann in dem dritten, höchſt

25) Wir hätten in unſrer Ausgabe des Saul S. 215 u. f., um aller Mißdeutung vorzubeugen, die Vorzeichnung „David“ lieber ganz weglaſſen und nur die Geſangſtimme (Tenor, Sopran u. ſ. w.) bemerken ſollen; doch wird für den, der die hier gegebenen Erläuterungen beachtet, kein Irrthum möglich ſein.

anmuthreichen Liede (Brave Jonathan — Wenn Jonathan den Bogen zog), mit bloßem Grundbaß begleitet, in welchem also die Melodie mit ihrer Kraft alles allein ausrichten muß, auch ſich in den einfachſten wohllautendſten Gängen bewegt und doch ſelbſt im Maleriſchen ſo Großes leiſtet. Aufgegriffen und vollſtändig abgeſchloſſen wird das Bild der beutereichen Schlacht durch den Chor »Eagles were not — Nie war der Adler raſch wie ſie", welcher in nur 12 Takten an lebhafter Bewegung und voreilender Begleitung auf die behagliche maleriſche Breite und Ruhe des Vorgeſanges den bekräftigenden Nachſatz bildet: ein pſychologiſcher Meiſterzug, den man wohl zur Nachahmung empfehlen dürfte, wenn ſich nicht wieder das Beſte davon aller Nachahmung entzöge. Im Vortrage hängt alles davon ab, daß die kleine Chorſtrophe als das erſcheint was ſie wirklich iſt, als ein Nachruf der an die Stelle des Nachſpiels tritt und eben wegen ſeines unerwarteten Einfalles eine ſo aufregende, aber auch wegen ſeiner Wahrheit und ſeines weſenhaften Zuſammenhanges mit dem vorauf gegangenen Geſange eine ſo tiefe Wirkung hervor bringt.

Hierauf erſt, nachdem die äußeren Bezüge in großen einfachen Strichen angedeutet ſind, dringt der Ton mit voller Stärke in das Herz des Gegenſtandes ein; mit dem Beginn des Liedes David's »In sweetest harmony — In ſüßer Harmonie vereint" verſinkt die Seele urplötzlich wie in abgrundloſe Tiefen des Schmerzes und koſtet Weh und Wonne einer ganz reinen, nur dem edelſten Gemüthe entſpringenden Klage. Wenn ſüße Wehmuth völlig in Muſik aufgehen wollte, müßte ſie dieſe Geſtalt annehmen. Der Chor, in ſteigender aber mehr nach Innen dringender Bewegung, fällt ganz wie von ſelbſt in David's Geſang ein, zuerſt die Oberſtimme allein und ohne alle Begleitung in die auf ruhendem Tone hinſchmelzende Klage „O ſchwerer Tag", hervor quellend wie eine Thräne die ſich endlich nicht mehr zurück drängen läßt und, einmal in's Auge getreten, nun den mit voller Gewalt ausbrechenden Strom der Empfindungen öffnet; denn die unteren Stimmen haben das leiſe Mitſingen des Soprans kaum vernommen, als ſie denſelben Ruf heftiger ertönen laſſen und dadurch auch die Oberſtimme mit ſich fortreißen. Aber unwillkürliche Heftigkeit verurſacht auch

wieder plötzliches Einhalten: ſo iſt die ganze Betheiligung des Chores hier zu Anfang in 4 Takten erſchöpft, in 4 Takten von reinſtem und kunſtvollſtem Naturlaute. Das Solo David's[26]) von 8 Takten, welches den Geſang weiterführt, wird dann vom Chore, wobei David ſtets mitſingt, in 5 Takten gedrängt wiederholt, ebenſo tiefbewegt und lauttönender als vorhin, aber in geſchloſſener und daher ruhigerer Haltung. Ein weiteres, ausführliches Solo David's von 24 Takten leitet den Chor auf einen dem Anfange ähnlichen Einſatz, der dann aber feſt gehalten wird und in den herrlichſten größten Zügen zum Schluſſe führt; namentlich iſt die ſchwungvolle Linie der Melodie in ihrem auf- und abſteigenden

26) Als Fortſetzung der in den Chor auslaufenden Arie mußte es natürlich ebenfalls im Sopran ſtehen. Dies war aber anfangs nicht der Fall, das Solo bewegte ſich, wie die ganze übrige Partie David's, in der Lage des Contraalt, auch noch bei der erſten Umarbeitung, und iſt in dieſer Geſtalt in den früheren Ausgaben gedruckt. Aus der Bemerkung im Original «Sgra. Marches» (Maſchera, iſt zu erſehen, daß es Händel's Abſicht war, erſt mit dieſem Solo David (und zwar im Alt) eintreten zu laſſen; aber bei der Umarbeitung eines großen Theiles der voraufgehenden Muſik gerieth die Arie „In ſüßer Harmonie" unvermuthet in eine Verbindung, bei welcher die Trennung des Chorſolo von der Arie nicht mehr natürlich erſchien. Anfangs ließ Händel es aber unverändert ſtehen, ſo daß David von dem ganzen Geſange nur dieſes Solo, die unvergleichlich zarte Klage um den gefallenen Freund, ſelbſt vortrug und wohl bei «Oh fatal day» (S. 227, T. 1) mit dem Sopran zugleich einſetzte; doch ſpäter, vielleicht ſchon nach den erſten Aufführungen, ſuchte er eine engere Verbindung oder Einheit zwiſchen Arie und Solo herzuſtellen, denn in dem Handexemplare ſind mehrere Stellen von ihm ohne Aenderung der Harmonie in den Sopran umgeſchrieben, auch zwei Takte, die früher Pauſen hatten, erſt jetzt mit einer ergreifend ſchönen Melodie verſehen (S. 229, T. 3—5) und dazu bemerkt «alter'd», geändert, wie man es jetzt bei uns gedruckt findet, wo bei doppelten Noten die unteren den urſprünglichen Alt, die oberen den ſpäter eingefügten Sopran bezeichnen. Weil hieraus aber der Mißſtand ſich ergiebt, David's Partie, die ſich bisher im Alt bewegte, nun am Schluſſe des Oratoriums in einen wenn auch eben nicht ſehr hohen Sopran hinauf zu rücken, und Händel's Anzeige hier nicht für alle Fälle ſicher ausreichen, ſo muß es uns da, wo ein Alt oder zweiter Sopran zur Bewältigung der Arie „In ſüßer Harmonie" nicht ausreicht, freiſtehen, dieſelbe einem Sopran oder auch einem Tenor zu überweiſen und David erſt bei dem Chorſolo, d. h. zugleich mit dem Chore S. 227, T. 1 beginnen zu laſſen, womit er ſeinen Verfänger ablöſen und den Geſang im Bunde mit dem Chore und in der urſprünglichen, ſehr melodiſchen Alt-Lage zu Ende führen würde.

Schlußgange „wie hebſt du je empor dein ſinkend Haupt!“ über alle Beſchreibung großartig einfach und von ausdrucksvollſter Tiefe. Chor und vorauf gehende Arie ſind auf dieſelben Grundgedanken gebaut, was namentlich gegen Ende des Chores immer deutlicher hervor tritt. Die Arie hat einen längeren Vordertheil in der Haupttonart (Edur) zur Verherrlichung Jonathan's, und einen kürzeren Mittelttheil in Fis- und Gismoll zum Preiſe Saul's; auf letzteren folgt nicht wieder der Vorderſatz, ſondern der durch eine völlig neue und unerwartete Steigerung aus den eigenſten Gedanken deſſelben heraus gewachſene Chor, welcher mithin formell die Stelle des da Capo in der Arie vertritt, wie er ſeinem Inhalte nach die ſüß ſchmerzliche Bejahung und Bekräftigung des ganzen Israel zu dem von David angeſtimmten Klageliede bildet: wodurch denn in der Einheit der Stimmung die Einheit der Kunſtform bewundernswerth gewahrt iſt. Dies iſt nun wieder, und zwar in verhältnißmäßig engem Rahmen, eins der ewigen Muſter von geſchloſſenem Aufbau der Form und Tiefe der Gedanken, wie Händel ſie in unbegreiflicher Fülle und Vollendung geſchaffen hat.

So endet eine Klage, welche die gefeierten und nun in die Nacht der Vergangenheit hinſinkenden Helden durch die Gluth einer alles verklärenden Liebe wahrhaft wie mit Abendſonnenglanz vergoldet. Was hier laut wird, muß angeſehen werden als ein Nachhall jenes hoffnungsfrohen Jubels, mit welchem das Volk Saul's Emporkommen zum Thron und jeden ſeiner herrlichen Siege begrüßte. Blieb das, was in Wirklichkeit erreicht wurde, zwar weit zurück hinter der hochfliegenden Hoffnung, ſo war doch die im Jugendrauſche einmal entzündete Liebe des ganzen Israel zu ſeinem erſten Könige ſo tief gedrungen, daß alles Leid der ſpäteren Zeiten ſie nicht wieder zu entwurzeln vermochte; aus obiger Klage ſpricht denn auch weit mehr dieſe unerſchütterliche Liebe, als das durch Saul gebrachte wirkliche und dauernde Glück des Volkes. Aber wenn die Liebe das Maaß ihres Glückes in ſich ſelber trägt, ſo haben wir auch noch in dieſen ihren letzten Lauten ein unvergängliches Zeugniß, wie tief Saul und ſein Haus mit dem Volke verwachſen war und wie ſehr ſeine Herrſchaft im Ganzen als ein Segen empfunden wurde. Daß dies wirklich die wahren Gefühle der Edelſten

Israel's waren beim Untergange ihres ersten Königs, lehrt die ganze Geschichte; als das glänzendste Zeichen davon und zugleich als ein untrüglicher Beweis, daß die dankbaren Empfindungen des Volkes nicht auf Täuschung beruhten, sondern wirklich aus einem durch Saul zu kräftigerm Aufstreben erhobenen Gemeinganzen kamen, ist eben das Lied David's, des großen Gegners von Saul, erhalten, in welchem der gefallene Held nun „nach seinem bessern Selbst unter Menschen ewig fortlebt".[27] Als ein überaus herrliches Denkmal von Gemüthseinheit, Geisteshoheit und Vaterlandsliebe ist dasselbe der musikalischen Todtenfeier in unserm Oratorium mit Recht überall zu Grunde gelegt. In diesem einzelnen Falle war es nun anscheinend ein Leichtes, der Handlung des Oratoriums den echt geschichtlichen Charakter zu wahren, und doch hängt die Wahrheit der Geschichte hier schließlich wieder ganz allein von der musikalischen Gestaltung ab; denn erst durch eine Anordnung, wobei der Chor, obwohl auf's innigste mit David zusammen gehend, doch als geschlossene selbständige Macht in freier Betheiligung dem Sänger zur Seite tritt und dadurch unzweideutig als Stimme des Volkes Israel sich kund giebt, ist das, was David dichtete und sein Heer auswendig lernte, im Oratorium die Sprache des ganzen wahren Israel geworden. Eine andere Fassung war wohl denkbar, ja lag vom Standpunkte beschränkter Geschichtsbetrachtung aus sogar weit näher. David, der Dichter, konnte auch der allein vortragende Sänger sein, dessen Wort und Weise der Chor, d. h. sein Häuflein Kriegs- und Leidensgefährten in der Verbannung, Strophe um Strophe wiederholte, wie ja auch berichtet wird, er habe sein Lied ihnen alsobald eingeprägt. Und da nichts gewisser ist als daß die Strophen hierbei sämmtlich nach derselben Melodie abgesungen wurden, so könnte auch jetzt noch eine derartige musikalische Fassung geboten erscheinen da wo man eben den ursprünglichen Charakter treu bewahren wollte. Also das Lied fortlaufend von David d. i. von einem und demselben Sänger nach einer und derselben Melodie vorgetragen, vom Chore stetig und in gemessenen Absätzen wieder-

27) Ewald, Geschichte des Volkes Israel II, 501 (der 1. Ausg. v. J. 1845).

holt, würde anſcheinend eine alterthümliche Erneuerung derjenigen Muſikweiſe ergeben, in welcher daſſelbe ſeiner Zeit bekannt wurde; — und wenn etwa Benedetto Marcello (oder Gluck — von Späteren, denen der rein geſchichtliche Sinn im Bereiche ihrer Kunſt ſchon abhanden gekommen war, iſt hier garnicht zu reden) den Text zu ſetzen gehabt hätte, ſo würde er durch eingrabende Studien, die den Gelehrten vielleicht heute noch beachtenswerth däuchten, die Wurzeln des alten bibliſchen Geſanges bloß zu legen geſucht und ſich bemüht haben, auch muſikaliſch wieder auf David's Lager in Ziklag zurück zu gehen: und ein Gelingen dieſer Art wäre ſein Triumph geweſen. Aber was wäre damit erreicht? und wie wenig würde die alterthümelnde Weiſe den eigentlichen Gehalt jenes unſterblichen Liedes zu Tage fördern, deſſen Größe und Bedeutung eben darin liegt, daß der Geſang aus dem Herzen David's auch ein Geſang war ſo ganz nach dem Herzen Iſrael's, deſſen muſikaliſche Darſtellung daher zunächſt und vor allem nur den Zweck haben konnte, dies in voller Wirkung hervor treten zu laſſen. Händel hütet ſich wohl anzudeuten, daß nur David's Freunde in ſein Lied eingeſtimmt hätten; er theilt ferner die Strophen des Einzelgeſanges verſchiedenen Stimmen oder Perſonen zu, läßt alſo den Dichter als ſolchen hinter ſeinem Gedichte zurück treten und bewahrt ihm nur die rein perſönlichen Worte über Jonathan. Deutlicher konnte er es nicht ausſprechen, daß er die ganze Scene im oratoriſchen, nicht im bühnendramatiſchen Sinne aufgefaßt wiſſen wollte, wie es denn auch unnatürlich wäre, das Lied nur von David's damaligen Genoſſen geſungen zu denken, die wohl David's Edelmuth und Seelengröße bewundern, auch ſein Lied treu nachſingen lernen, aber nicht aus vollem Herzen in den Lobgeſang auf einen Mann einſtimmen konnten, der ſie in die Fremde getrieben und bis auf den Tod verfolgt hatte, nicht einſtimmen eben in dem Augenblicke wo ſein Tod ihnen Allen Leben und Vaterland wiedergab, nicht ſo einſtimmen wie von dem Chore in Händel's Muſik eingeſtimmt wird. Die Vertheilung des Liedes David's an mehrere Sänger, welche auf den erſten Blick als eine willkürliche That des Componiſten erſcheint, abzielend auf rein äußerliche Mannichfaltigkeit, iſt in Wirklichkeit alſo nur die wahrhaft kunſtvolle Ausdeutung deſſelben, dem hiſtoriſch

Ueberlieferten ſo wenig widerſprechend, daß dieſes dadurch erſt ſeinem innerſten Weſen nach zur reichſten Entfaltung gelangt. So greift das wahre Kunſtwerk immer ſelbſt über das herrlichſte geſchichtliche Denkmal hinaus, welches ſeine Unterlage bildet; und die Benutzung von künſtleriſchen Quellen und Vorlagen verſteht Händel freieſten Sinnes ſtets nur ſo, daß er willig die nächſte enge Geſchichts- und Charaktertreue preisgiebt, um zu der weiteren, allgemeineren und innerlich deſto gewiſſeren zu gelangen.

Nun folgt der Schluß. Der große Nachdruck, welcher auf ihn gelegt iſt, ergiebt ſich aus ſeiner Bedeutung; er mußte mehr, als gemeinhin der Schluß von ſolchen Werken, enthalten, da er den eigentlichen Ausgang der hier behandelten großen Begebenheit noch darzuſtellen hatte. Und ſolches geſchieht auf die denkbar vollendetſte und kühnſte Weiſe.

Ein junger Prieſter in David's Gefolge, Abiathar (Abjathar oder Ebjathar, nach anfänglicher Beſtimmung weniger paſſend »High Priest«), leiht dem Sehnen und Hoffen ſeines gebeugten Volkes Worte, indem er, die Trauer verſcheuchend, auf David als auf ihren ſiegreichen gottgeliebten Hort hinweiſt. Zuerſt geſchah dies in einem kurzen einfachen Recitative (S. 236 der Ausg.), dann in einer längeren Baßarie (S. 232 daſ.), ſpäter, nach dem Textbuche erweislich ſeit 1750, wieder in dem früheren Recitative, welches hier auch gewiß am paſſendſten iſt.[28])

Wie Israel dem Aufrufe des Prieſters entſprach, zeigt der ge-

---

28) Die Arie »Ye men of Judah« iſt intereſſant namentlich wegen der Art ihrer Entſtehung, die ſich nach dem Original und nun auch nach unſerer Ausgabe genau verfolgen läßt. Der nie zur Aufführung gelangte und bei uns im Anhang S. 284 gedruckte erſte Entwurf der Zernarie David's »Impious wretch« enthält die Keime zu einigen Gedanken, welche Händel darauf bei denſelben Worten in weſentlich neuer Verarbeitung wieder anbrachte, und außerdem den größten Theil der Muſik zu dieſer Schlußarie des Prieſters, iſt aber ſteifer und weniger reich und angemeſſen ausgebildet. Die Form, welche die Muſik in jenem erſten Entwurfe zeigt, ſcheint mir ziemlich ſicher auf Entlehnung und probirendes Anpaſſen eines fremden Satzes hin zu deuten; Händel's Art zu arbeiten erſehen wir alſo hier auf's neue an einem zwar kleinen und wenig bedeutenden, aber doch ſehr anſchaulichen Beiſpiele.

waltige Schlußchor in Cdur „Gird on thy sword — Gürt' um dein Schwert", ein Schlußſatz wie ihn Händel ſeit 1720, dem Pſalmengeſange zu Eſther (I, 476), nicht wieder geſchrieben hatte.[29]) Um die einzige Stütze, welche ſtehen blieb als der Feind alles zerſchmetterte, um die ſtets ſiegreiche Fahne des durch Glück erhöhten, im Unglück bewährten Helden David ſchaart ſich nun das Volk, ausrufend „Gürte dein Schwert um, du Mann der Macht, führ' uns zum Streit, denn Dir winkt Sieg" — mit einer Wucht, einer unwiderſtehlich forttreibenden Gewalt, in der das felſenfeſte Vertrauen, die unerſchütterliche muthvolle Zuverſicht eines ganzen Volkes liegt. Man fühlt es bei dem erſten Tone, der Mann dem dies gilt, iſt der hehre Kriegsmann, der Mann der That, der echte volle Mann dem unwillkürlich alles zuſtrömen muß. „Voran, voran, der Sieg iſt dir bereit" — bei dieſem Einſatze des Baſſes, der aufſteigend durch die Stimmen läuft, wird die Tonart verlaſſen, auf Cdur plötzlich Adur geſetzt, und als der Gang nach 9 Takten in Gdur ſchließt, folgt ähnlich und ebenſo plötzlich Cdur: ein Effect, der bei Händel ſelten iſt, aber hier als ein Ruck in der Tonbewegung die großen Maſſen ganz unerwartet fortſchnellt und entflammt; die Begleitung eilt voran und malt die lebhafte und athemlos freudige Willigkeit, mit welcher den Impulſen gefolgt wird. Der in Cdur beginnende Einſchnitt wendet ſich bald nach Cdur zurück, ſchließt mit ſtarken einfachen Hebungen den erſten Abſatz und leitet den zweiten ein („Richt' auf Judäa's Macht"), welcher größtentheils in fugirter Bewegung verläuft, wie der vorige überwiegend einfach harmoniſch gehalten iſt. Das „Wohlauf, voran" aus dem erſten Satze iſt dem Hauptthema „Richt' auf Judäa's Macht" als Gegenſatz eingeflochten, der aber in bündigſter Form ebenfalls von der leitenden Stimme ausgeht und in ſeiner Lebhaftigkeit das Hauptmotiv zum Schluſſe hin auf einen Augenblick ſogar vollſtändig überwindet, jedoch nur, um daſſelbe dadurch unmittelbar hernach in deſto größerer Kraft und Geſchloſſenheit hervor zu locken. Von ſolchen Zügen unerwartet freien Spieles

29) Die Vorſchrift „Allegro", welche überhaupt bei Händel ſelten eine Bedeutung hat die mit dem Metronom zu beſtimmen wäre, will namentlich in dieſem Falle nichts beſagen als: angemeſſene Lebhaftigkeit der Bewegung.

und lebhaft aufleuchtender Beſeelung der Form iſt Händel's Muſik übervoll, und da nicht am wenigſten wo es ſich eben um die ſchwierigſten Formen des Tonſatzes handelt. Mit niederſchmetternder Wucht ruft nun der Chor vereint „Dein ſtarker Arm, mit Kraft geſtählt, macht ſtolzer Feinde Wangen bleich" — als dritter Einſchnitt überleitend zu dem zweiten Haupttheile des Chores, worin es heißt, daß Israel, von David's Tugend entzückt, in umdrängenden Mengen ihm auf ſeinen herrlichen Pfaden folgen werde: in einzelnen Stimmen von dem Chore durch lebhafte Zurufe begleitet oder unterbrochen, künden ſich die Schaaren an wie ſie hoffnungsfroh nach David's Lager ziehen, von allen Stämmen Israel's Alles was aus dem letzten Kriege noch Leben und wahren Lebensmuth ſich gerettet hatte, ſo daß ſein Lager anſchwoll und „groß wurde wie ein Lager Gottes". [30]) Was jener alte Chroniſt berichtet, gewinnt in dieſer Muſik wieder Leben, Geſtalt und Glanz, und wenn irgend etwas, ſo vermag ſie uns von der aufgehenden Sonne der Davidiſchen Zeit eine Ahnung zu geben. Der Chor, unübertroffen an Kraft der Zeichnung und Ueberſichtlichkeit des Baues, an Maſſenbewältigung durch die einfachſten Mittel und großartiger Dramatik, zerfällt ſinnreich in zwei große Hälften, von denen die erſte und größere die Befreiung Israel's von mächtigen Feinden, die andere die Freude des Volkes über das neu gegründete Reich ausdrückt. Ueberall hierbei hebt ſich die glanzvolle Geſtalt David's als der leuchtende Mittelpunkt hoch empor, und Heldenfeier iſt niemals begeiſterter und in voller Unbefangenheit prachtvoller dargeſtellt, als hier, war aber auch niemals berechtigter; denn David zerriß die Jahrhunderte lange Kette von Unterdrückungen durch eine Reihe der glänzendſten Siege, und aus einem Spott der Philiſter erhob er ſein Israel ſchnell zum Herrn der ganzen umwohnenden Völkergruppe, ja berührte mit ſeiner Macht die Schwelle der Weltherrſchaft und führte die ſchöne einzige Zeit herauf, in welcher Volksleben und höhere Geiſtesbildung gemeinſam in Blüthe ſtanden wie nie weder zuvor noch nachher bei dieſem Volke. Einen ſolchen Verlauf nahm die durch Saul

30) 2. Samuelis 2, 1—4. Vgl. Ewald, Geſch. d. V. Israel II, 569.

als den ersten seiner Könige aufgerufene, sodann aber in Verwirrung gestürzte nationale Bewegung, und hiermit gelangte sie zu ihrem Abschlusse. Dies ist denn auch der ganz treue geschichtliche Ausgang, die durch die Heilkraft eines gesunden aufstrebenden Volksganzen bewirkte Versöhnung und damit der wahre Schluß der Tragödie von Saul. Indem unser Oratorium durchaus von diesem vollen tiefen Strome der Geschichte getragen wird und nach gedrängter Darstellung der Hauptmomente auf unvergleichliche Weise den Blick zu lenken weiß in das heran nahende schönste Zeitalter Israel's, steht der hohe Schlußchor da wie das in die Wolken gestellte rosige Morgenroth, welches alle Herrlichkeit des anbrechenden Tages in süßer Vorempfindung kosten läßt. Alles was von einem echten Geschichtsbilde verlangt wird, erfüllt das Oratorium Saul im höchsten Maaße, da es den geschichtlichen Vorwurf treu und in seinen erhabensten Zügen wiederspiegelt.[31])

---

31) Will man dagegen ein Beispiel sehen, wie unsere Zeit, die sich ihrer geschichtlichen Einsicht laut und zum Theil auch mit Recht zu rühmen pflegt, doch vor der Vergangenheit so beschämend tief steht, wo es sich handelt einen geschichtlichen Vorgang mit historischer Treue und in historischem Geiste durch die Kunst zu beleben: so vergleiche man mit unserem anspruchslosen Oratorium einmal eine anspruchsvolle „Dichtung" unserer Tage: „Saul. Ein Drama von J. G. Fischer. Stuttg., Cotta. 1862." Hier beginnt die weitschichtige Handlung schon mit dem Kriege gegen die Amalekiter, nicht ohne Absicht, denn die bewegende Macht der ganzen betreffenden Geschichte ist auch nach diesem Dramatiker nichts anderes und nichts höheres als: Befehdung von Königthum und Priesterthum. Daß der größte Kenner dieser Geschichte, Ewald, den Samuel mit Luther verglich (Gesch. d. V. Israel II, 431—32), also mit einem Helden der gleicherweise für Religion, für Volksthum und für Geistesfreiheit wirkte, und dem er an Charaktergröße überlegen sein dürfte, wie er es war in glücklicher Begründung dessen was seinem Volke dauernd zum Heil gereichte; daß sich auch nicht eine Spur von Priestertrug im Bewußtsein des damaligen Israel vorfindet; daß das Volk einstimmig und fest zu Samuel stand, nicht aus einer durch lange Priesterherrschaft erzeugten Verdummung, sondern in herrlich sittlichem Bewußtsein und freiem Entschlusse für die gute Sache; daß sogar schon der nächste Mann nach Saul, David, in Samuel's Fußtapfen einlenkend Priester- und Königthum versöhnte, vereinigte und dadurch erst der echte Volksmann wurde, der dauerndes ja ewiges Glück begründete — womit hier so deutlich wie möglich Weg und Wahrheit der Geschichte gewiesen ist: alles das muß für heutige Dichter schier unfaßbar sein, denn das Höchste wozu sie sich erheben können, sobald ihnen in der Geschichte etwas begegnet wo priesterliche

Bei öffentlichen Aufführungen wird die Gesammtwirkung dieses Oratoriums von der richtigen Behandlung der beiden ersten Akte abhängen; denn in dem Schlußakte fließt die musikalische Strömung so stark, daß ein Vergreifen kaum möglich ist. Unter „Behandlung" wolle man aber nicht zunächst, oder doch nicht ausschließlich, Streichen und Kürzen verstehen, sondern vielmehr dies, daß man nichts einübe was nicht zuvor verständnißinnig erfaßt ist, und nichts singen lasse wozu nicht einigermaßen die Kräfte vorhanden sind. Die Handlung geht von der zweiten Hälfte des ersten Aktes bis in den Anfang des dritten wesentlich unter einzelnen Personen vor sich, wobei nicht der Zweck sein konnte, möglichst starke sinnfällige Contraste aufzutragen, und namentlich auch der nicht, eine sogenannte dramatische d. i. bühnengemäße Beschleunigung zu erzielen, die in einem Oratorium, welches mit dem Aufgeben der äußeren Darstellung auch von den Fesseln derselben entbunden ist, nicht erzielt werden kann noch soll, — sondern wo der Schwerpunkt in die Zeichnung von Charakterbildern und Stimmungsscenen gelegt ist, in denen und durch welche die Handlung auf völlig musikalischem Grunde fortschreitet, so daß das Dramatische immer entweder (im Recitativ) auf bloße Andeutungen beschränkt bleibt, oder (in Arie und Chor) erst als ein Zweites und Abgeleitetes sich ergeben kann. Nur auf solche Weise vermag das Oratorium seinen Gegenstand zu erschöpfen und ein vollendet selbständiges künstlerisches Ganzes zu liefern. Wollte man bei Saul etwas streichen, so würde wohl zunächst an die Reihe kommen aus dem ersten Akte: Merab's erste Arie „Wie schändest du dein stolz Geschlecht" S. 63—66, — der zweite Theil von Jona-

---

und königliche Gewalten auf einander stoßen, ist — mittelalterliche rohe Rauferei zwischen Papst und Kaiser! Die Unfähigkeit lenkt allerdings immer mit Vergnügen und mit einer gewissen Nothwendigkeit in verkehrte Pfade ein, weil es ihr dann leichter wird, die Beurtheiler durch eine zur Schau getragene Originalität irre zu führen — wie obiges Drama, eine auf dem Grunde herrschender niedriger Zeitansichten mit mehr oder weniger Geschick durchgeführte Täuschung, denn auch von mehreren Seiten als „eine nicht ohne Größe des Plans angelegte Dichtung" bezeichnet worden ist. Dringt endlich, wie sicher zu hoffen, die geschichtliche Wahrheit wieder allgemein durch, so muß dies namentlich auch dem Verständniß der geschichtstreuen Oratorien zu gute kommen.

than's Arie „Rang und Hoheit" S. 69, — der erste Theil von Michal's Arie „Seht wie sie so höhn'schen Blicks" S. 72—74, — und Merab's Arie „Bethörter Mann, der Launen Raub". Aus dem zweiten Akte: die ganze oder fast die ganze Scene nach dem Eingangschore zwischen Jonathan und David S. 122—131, zwei Arien und mehrere Recitative. Fast alle diese Gesänge sind nicht lyrischer oder dramatischer, sondern betrachtender Natur und würden nach jetzt herrschender Auffassung eben deßhalb getilgt werden müssen; Merab's große Arie müßte also fallen, obwohl sie musikalisch vieles andere überragt und in den Händen einer bedeutenden Sängerin ihres Erfolges gewiß ist. Wir meinen nun durchaus, man solle weglassen was an sich entbehrlich oder von den vorhandenen Kräften nicht zu bewältigen ist, obwohl auch der geringeren Kraft durch Eröffnung des rechten Verständnisses oft unverhofft Flügel wachsen; aber wir meinen auch, man solle wenigstens so bescheiden oder nur so aufrichtig sein und das nicht als einen Mangel des Werkes hinstellen, was lediglich ein Mangel der aufführenden Kräfte ist; und wir bestreiten das Recht zu jeglicher Kürzung, selbst der wohl angebrachten, sobald sie durch Ansichten geleitet wird, die, dem Wesen des Oratoriums fremd, nur aus schwächlicher Abhängigkeit entweder von dem Kirchen-, oder dem Bühnen-, oder dem Liedgesange entspringen. Die Form der Rundstrophe mit Wiederholung des Vordersatzes, sonst bei Händel das gewöhnlichere, kommt in Saul nur selten zur Anwendung, sicherlich deßhalb, weil für derartige breite Arien in dem ganzen Mitteltheile dieses Oratoriums als Gegengewicht die breiten Chöre fehlten, wie solche in Samson und anderswo vorhanden sind. Hierdurch ist also dem für die mittleren Theile des Werkes ihrer kleinen Scenen wegen so wünschenswerthen raschen Fortgange der Geschichte der beste Vorschub geleistet.

Die erste Aufführung ging am 16. Januar 1739 vor sich;[32] bis zum 19. April wurde das Werk noch fünfmal wiederholt. Von der zweiten Aufführung an, seit dem 22. Januar, werden die Orgelsätze, mit denen Saul ausgestattet ist, in den Ankündigungen aus-

32) London Daily Post v. 9. Jan. 1738 (d. i. 1739).

drücklich angeführt, »With several new Concertos on the Organ«. Andere (z. B. Arne, Feſting und Genoſſen in ihren wöchentlichen Subſcriptionsconcerten bei Hrn. Hickford) beeilten ſich, ihm dieſe Neuigkeit der Orgelconcerte ſofort nachzumachen. Das Textbuch verlegte Thomas Wood, die Geſänge brachte John Walſh im Februar.[32]) Saul wurde auch ſpäter noch oft mit Beifall wiederholt. Eine Freundin Händel's, die geiſtreiche Frau Delany, bezeichnet das Oratorium als eins ihrer Lieblingsſtücke,[34]) womit, ſobald das Werk nur erſt durch richtige Aufführungen bekannt geworden iſt, das allgemeine Urtheil übereinſtimmen wird; und bei der Wiederholung 1745 mahnte Jemand, dieſe Muſik werth zu halten, deren wunderbare Macht durch Verherrlichung des Schmerzes den Schmerz lindere.[35])

---

33) This day is publ., *Saul*, an Oratorio, or Sacred Drama. As it is performed at the King's Theatre in the Hay-Market. Set to Musick by George-Frederic Handel, Esq. [folgt ein griech. und ein latein. Motto.] Printed for Tho. Wood« etc. Lond. Daily Post v. 3. Febr. 38/39.

»This day is publ., pr. 2 s. 6 d. The celebrated Airs in Score of the Oratorio of *Saul*. By Mr. Handel. J. Walsh.« Lond. Daily Post v. 12. Febr. 38/39. Eine zweite Sammlung zu demſelben Preiſe erſchien bald darauf, und beide wurden dann zu einer einzigen Sammlung vereint unter dem Titel »The most celebrated Songs in the Oratorio call'd Saul compos'd by M^r. Handel. London . . . J. Walsh . . . No. 515«.

34) The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, *Mrs. Delany*. Edited by the R. H. Lady Llanover. (London: R. Bentley. 1^st. series: 3 vols. 1861. 2^d. series: 3 vols. 1862. 6 Bde. in gr. 8 mit vielen Bildniſſen. Pr. £ 5.) Brief an ihre Schweſter Anna v. 1. März 1750. II, 541.

35) After hearing (last Spring) Mr. Handel's Oratorio of Saul.

The doctrin taught us by the Samian *Sage,
*Pythagoras.
That Spirits transmigate from age to age;
Successively through various bodies glide,
(The Soul the same, the Frame diversify'd;)
At last, tho' long exploded, credit gains;
For lo! convinc'd by sweetly-magic strains,
With extasy th'opinion we allow,
Since, — proof that *Orpheus* was, is *Handel* now.

Die erſte Vorſtellung des Saul hat dadurch eine geſchichtliche Bedeutung erlangt, daß mit ihr die Folge von zwölf Oratorien-Aufführungen begann, welche Händel fortan mit geringen Unterbrechungen jährlich veranſtaltete. Die große oratoriſche Periode finge hiernach mit dem 16. Januar 1739 an. Händel miethete das bei den kriegeriſchen Verhältniſſen leer ſtehende und günſtig gelegene Haymarket-Theater (Heidegger's Opernhaus) für zwölf Aufführungen, und gab wöchentlich eine.[36]) Parterre und Logen legte er zuſammen, wie bei Concerten bräuchlich geworden war, und nahm für den Platz ½ Guinee, für die Gallerie 5 Shilling; letztere wurde um Vier, der erſte Platz um Fünf geöffnet, und die Muſik begann um ſechs Uhr: Beſtimmungen welche auch für ſeine ſpäteren Aufführungen und in andern Theatern Geltung behielten. Außer Alexander's Feſt „mit verſchiedenen Concerten für Orgel und andere Inſtrumente" erneuerte Händel auch die Allegorie Il Trionfo del

---

Too faint 's the hint; the Muse her voice must raise,
And, from a nobler source, our Lyrist praise.
Ye purer Minds, who glow with sacred fire;
Who, to th'eternal throne, in thought aspire;
For dissolution pant, and think each day
An age, till you the aetherial climes survey;
Who long to hear the Cherubs' mingled voice
Exalt in Hymns, and bid the Stars rejoice;
Bid universal Nature raise the theme
To boundless Goodness, Majesty supreme:
O listen to the warblings of his Shell,
Whose wondrous power can fiercest Grief dispell!
O to his Sounds be due attention given,
Sweet antepast of Harmony in Heaven!

Daily Gazetteer v. 13. März 1745.

36) *Malcolm* (Manners and Customs of London during the eighteenth century. Lond. 1808. 4. p. 361) hat die irrthümliche Angabe verbreitet, daß wöchentlich zwei Aufführungen ſtattfanden; dies war aber erſt in ſpäteren Jahren der Fall, als die Oratorien auf die Faſtenzeit beſchränkt wurden. — Die erſte Nachricht von den diesjährigen Aufführungen bringt die „Tagespoſt" v. 3. Januar: »We hear, that on Tuesday se'ennight the King's Theatre will be open'd with a new *Oratorio*, compos'd by Mr. Handel, call'd Saul: Und that at the same Theatre there will be a Masquerade on Thursday the 25 Inst.« Lond. Daily Post, Wednesday v. 3. Jan. 38/39.

Tempo e della Verità, ebenfalls mit Inſtrumentalconcerten;[37]) außerdem ſtand noch ein ganz neues Werk bereit und kein geringeres als „Iſrael in Aegypten“: ſo daß er trotz der höchſt ungünſtigen Zeitverhältniſſe wohl mit einiger Zuverſicht ſeines Erfolges gewiß ſein durfte.

Iſrael in Aegypten. 1738.

(Israel in Egypt.)

Bei Saul hatte Händel auf's neue erfahren, welche Schwierigkeiten die breit auseinander gehenden, theils dem geſungenen theils dem geſprochenen Bühnendrama nachgeahmten modernen Texte einer oratoriſchen Compoſition bereiteten, aber auch, welch eine reiche Goldader das einſtrömende bibliſche Gedicht ihm geworden war. Lebhaft wandte er ſich daher nach einer Quelle zurück, die ihm noch immer die friſcheſte Erquickung und die ſtärkſte Anregung zum Schaffen gewährt hatte, nach den Dichtungen der Bibel, und warf ſein Auge nun auf den Lobgeſang welchen Moſes und die Kinder Iſrael für die Errettung aus der Macht der Aegypter jenſeit des rothen Meeres anſtimmten.

Zunächſt war ſeine Abſicht nur, dieſes Lied für ſich, noch ohne Beziehung auf ein größeres Ganzes, in Muſik zu ſetzen, wie aus ſeiner Handſchrift unzweideutig hervorgeht. Am vierten Tage nach Beendigung des Saul, am 1. October, begann er den jetzigen zweiten Theil des Iſrael und überſchrieb ihn „Moses Song. Exodus. Chap 15 | angefangen Oct. 1. 1738“. Am Schluſſe ſteht: „Finis. Octob' 11. 1738“.

Nach Beendigung des großartigen Preisgeſanges muß ihm bald klar geworden ſein, daß derſelbe zu ſeiner vollen Wirkung auch jener großen geſchichtlichen Unterlage bedurfte, aus der er entſprang. Die Knechtſchaft Iſrael's in Aegypten nebſt der Befreiung mußte dargeſtellt werden, und Händel gedachte den Kreis erſchöpfend weit zu ziehen, indem er auf den Anfang des Elends, auf Joſeph's Tod,

37) »At the King's Theatre in the Hay-Market ... will be reviv'd an Oratorio, call'd Il Trionfo del Tempo & della Verità, with several Concertos on the Organ and other instruments«. Lond. Daily Post v. 3. März 38/39.

zurück ging. Hierbei scheint ihn zunächst eine rein musikalische Erwägung geleitet zu haben, die nämlich, die herrliche Begräbnißhymne für Königin Karoline oratorisch zu verwerthen. In Saul, wie er sich soeben (S. 40 ff.) überzeugte, hatte sie nicht passen wollen, und doch ging sie so weit über die kirchenmusikalischen Bahnen hinaus und war so voll von Charaktergehalt, daß in ihr gleichsam eine unwillkürliche Bewegung zu einem oratorischen Ganzen hin sich kund gab.[38]) Nun meinte er, was bei Saul's Untergang sich nicht habe schicken wollen, könne wohl als Todtenklage um den edlen milden Joseph am Orte sein: und so ließ er den ganzen ersten Theil seines neuen Werkes bestehen aus einer Klage Israel's über den Tod Joseph's, zu welcher die volle Hymne verwandt wurde, nicht mehr und nicht minder. Mit dem Entschlusse war auch die Ausführung gegeben, weil an Worten und Musik alles fertig vorlag; nur ein Vorspiel zur Eröffnung des Oratoriums mußte hinzu gefügt werden, und so entstand die schöne, tief empfundene Einleitung in Gmoll,[39]) welche also streng genommen dem eigentlichen Anthem als einem Kirchenstücke nicht zugehört, sondern die Ouvertüre zu Israel in Aegypten bildet.

Alles dies war in einigen Tagen geplant und berathen, so daß Händel schon am vierten Tage nach Beendigung des Lobgesanges den geschichtlichen Mitteltheil seines Gegenstandes vornehmen konnte. Dieser, der jetzige Anfang des Oratoriums, ist auf dem ersten Blatte des Originals überschrieben »Act $\frac{3}{4}$ 2^{d} | 15 Octob^{r} 1738«, die anfänglich gesetzte Musik aber später verworfen und auf dem vierten Blatte neu begonnen »Now there arose a new King« mit der Ueber-

38) Diesen Zug der Hymne hat man überall verspürt und in Deutschland bekanntlich zu einem „Passions-Oratorium" ausgemünzt. Vgl. II, 445. Von dem Begräbniß-Anthem sagt Reichardt: „Das genaue Studium dieses einen Werks könnte ein ächtes Genie zum Componisten bilden". (Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. 1792. S. 76.)

39) Im Vorworte zu unserer Ausg. der Hymne (Händelges. Bd. XI) sagte ich, diese Einleitung sei zwei Jahre später entstanden, weil ich annahm, und auch noch jetzt für wahrscheinlich halte, daß sie erst 1739 kurz vor der Aufführung des Israel geschrieben wurde; statt „zwei Jahre" würde es indeß richtiger heißen „im zweiten Jahre".

ſchrift »Part ŷ 2 of Exodus«. Am Schluſſe des Chores »And believed the Lord« ſteht: »Fine della Parte 2da d'Exodus | Octob'. 20. 1738. | Octob' 28« [d. h. völlig geendigt]. Alſo der jetzige erſte Theil ſollte urſprünglich der zweite Theil ſein, und der „Geſang Moſe's" dann der dritte; letzterer iſt in der Handſchrift nicht ausdrücklich als dritter Theil bezeichnet, enthält aber, nach nochmaliger Durchſicht und Ausfeilung, zum Schluſſe über das Ganze die Bemerkung — „den 1. Novemb' völlig geendiget".

In dieſen drei Theilen wurde Iſrael auch von Händel zur Aufführung gebracht; aber zum Druck gelangte das Anthem als ein Werk für ſich, und der zweite und dritte Theil als Oratorium »Israel in Egypt« ebenfalls für ſich, und da die Händel'ſche Zuſammenſetzung nirgends angedeutet war, mußten ſich die Aufführungen in ſpäterer Zeit natürlich an die gedruckte Partitur halten. So iſt es gekommen, daß dem Werke jetzt, wo es mit dem urſprünglich zweiten Theile beginnt, die Ouvertüre oder Inſtrumentaleinleitung fehlt. Weil Händel niemals ein derartiges Werk ohne Vorſpiel gelaſſen hat, iſt es gegen ſeinen Sinn und Brauch, ein Oratorium mit dem planen Recitative anzufangen. Man pflegt zwar zu ſagen, die eigentliche Ouvertüre ſei in dem erſten Chore gegeben; aber die Vorausſetzung, welche hierin liegt, nämlich daß Händel bei dem Anfange eben dieſes Werkes abſichtlich dem erſten Chore einen Platz habe anweiſen wollen, welchen ſonſt die Ouvertüre einzunehmen beſtimmt iſt, erweiſt ſich nicht nur aus der Entſtehung des Werkes als grundlos, ſondern iſt auch an ſich zu beanſtanden, da nach Händel's reiner Anſchauung Geſang und Spiel einander weder vertreten noch im Wege ſtehen. Ob ein Vorſpiel vorhanden oder nicht, iſt von keiner Erheblichkeit und war nur wegen der daraus gezogenen Folgerungen hier eingehender zu erörtern. Uebrigens wäre ein paſſendes Vorſpiel bei Iſrael ganz am Orte und deſſen Beſchaffung immerhin weit verdienſtlicher, als die Verwüſtung der Partitur durch unklare, in's Blaue hinein fahrende ſogenannte „Bearbeitungen" und „Inſtrumentirungen". Händel blieb ſich darin treu, dem jetzigen Anfange in der Aufführung ſeine Stelle als Mitteltheil zu belaſſen: als er i. J. 1756 das Werk nach langer Ruhe wieder erneuerte und der Wirkung zu lieb nach Kräften neu aufputzte, vertauſchte er das

Anthem, die Todtenklage um Joseph, mit dem ersten Theil aus Salomon, ließ aber dann, ganz wie früher, das „Nun kam ein neuer König in Aegypten“ folgen. Weil ihm aber auch bei dieser Umstellung ein durchgreifender Erfolg nicht glücken wollte, ein solcher dagegen später durch die jetzt gebräuchliche Art der Aufführung erzielt ist, so dürfte eine gewisse Berechtigung vorhanden sein, sich hier nicht an Händel's Praxis sondern an das zu halten, was sich durch den allgemeinen Erfolg so glänzend bewährt hat. Wer in diesem Anfange, in dem Fehlen einer Instrumentaleinleitung, in dem einfachen Recitativ, etwas besonders Sinnvolles und Charakteristisches erblickt, preist eine Schönheit an welcher der Tonsetzer unschuldig ist und die lediglich durch die veränderte Art der Aufführung entstand. In Händel's Sinne erklärt sich der jetzige Anfang des Israel am einfachsten, durch einen Blick auf die Oratorien Samson, Theodora u. a., deren zweiter Akt ebenfalls ohne Vorspiel mit einem bloßen unbegleiteten Recitative beginnt. Damit soll indeß nur eine nicht unwichtige Thatsache festgestellt, aber keineswegs gesagt sein, daß es sich irgendwie empfehle, bei der Aufführung des Israel wieder auf Händel's Verfahren zurück zu gehen. Mit gutem Recht sehen wir das Oratorium in seiner uns überkommenen und vertraut gewordenen Gestalt als ein Ganzes an, was aus einer Besprechung desselben erhellen wird.

Nach den Händel'schen, nun auch in unserer Ausgabe[40]) mitgetheilten Ueberschriften enthält der erste Theil des jetzt zweitheiligen Werkes den „Auszug“ aus Aegypten, der zweite das „Lied Mose's“ über den Auszug; der erste die That, der zweite den Preisgesang der That. Die Worte sind der Bibel entlehnt, der erzählende Theil in trefflicher Auswahl aber immer mit Bewahrung seiner ursprünglichen historischen Form.

Auf das anhebende Tenor-Recitativ, welches die nach Joseph's Tode begonnene Bedrückung der Israeliten in Aegypten erzählt, ergreift der Alt das Wort und führt den Bericht weiter in schweren, thränengesättigten Tönen, in die sofort der Doppelchor eintritt.

40) Israel in Aegypten. Ausg. der Händelgesellschaft 1863. Bd. XVI.

Er iſt aus drei Motiven aufgebaut: aus dem des Alt-Solo „Und die Kinder Israel's ſchrien in ihrer harten Arbeit" — aus dem unruhig bewegten über die dem vorauf gegangenen Recitativ entnommenen Worte „Sie erlagen der Arbeit" — und aus dem gewichtvollern „Und ihr Schrei'n ſtieg auf zu dem Herrn". Letzteres iſt das, was der Chor neu hinzu bringt, mit welchem er auch, Soprane und Alte uniſono, beginnt. Nach dieſem Anfange bildet ſich nun die Geſtalt des Chores durch die Vereinigung und Geſammtdarſtellung des zuerſt in Tenor-Recitativ Alt-Solo und Chor-Uniſono getrennt Aufgetretenen. Die drei Empfindungen: Druck und Plage der Arbeit, Schreien in der Knechtſchaft, Aufſteigen des Schreiens zu Gott, ſind hier ſo bewundernswerth verſchieden, in ſo ſchlagende Gegenſätze geſtellt, daß uns erſt aus Händel's Tönen ihre Natur recht klar zu werden ſcheint. Nur bei einer ſolchen Geſtaltung war es möglich, die gemeinſame Stimmung ſchweren, bleiernen Druckes in dem ganzen Chore durchtönen zu laſſen; was unter andern Umſtänden ſicherlich Monotonie erzeugt hätte, bewirkt hier nun das klare Verſtändniß der ganzen Lage und alle tiefere Theilnahme. Das unaufhaltſame Drängen der Unterdrücker iſt der bewegende Theil des Chores; zwiſchendurch wird laut, daß Nothſchreie zu Gottes Thron aufſteigen, aber mit ſtarker Hand hält die Tyrannei alle Hoffnung nieder: worauf endlich das Schreien ſich überlaut erhebt, alle Stimmen vereinend, für einen Augenblick alle Drangſal übertönend, und wenn auch nicht Freiheit ſo doch einen kurzen Stillſtand der Noth bewirkend. Dieſer Ausbruch ſteht in der Mitte des Satzes; wie er in dem unteren Chore ermattend austönt, kündigt ſich in dem oberen ſofort wieder die Drangſal an: aber es iſt als könne ſie nicht mehr mit voriger Gewalt zur Geltung kommen, denn Tenor und beide Bäſſe ſingen ihr das in uralt religiöſen Naturlauten erſchallende „Und ihr Schrei'n ſtieg auf zu dem Herrn" nun weit muthvoller entgegen, welches ſodann zum Schluſſe, als troſtreiche Verheißung auf den die Mitte des Chores durchſchneidenden Schmerzensſchrei, in der vereinten Gewalt beider Chöre die ganze Maſſe ergreift und damit ſchon jetzt in hoffnungsloſeſten Anfängen den ſiegreichen Ausgang verkündet. Das iſt Händel'ſche Expoſition! Man erwäge nur die Schwierigkeiten, die ſich hier, noch dazu bei einem rein erzählenden

Texte, aufthürmten, und nun die leichte, durchsichtige Zeichnung, den treuen Zug des Lebens in welchem das Ganze gestaltet ist, Ende und Mitte tiefsinnig verbunden: so wird man einen solchen Satz nur mit stummer Bewunderung betrachten können.

Hierauf, heißt es weiter, sandte Gott Moses und Aaron, die Zeichen und Wunder thaten. Das erste war: Verwandlung des Nilwassers in Blut. Vierstimmiger Chor „Mit Ekel erfüllte der Trank nun" — eine einfache, ausdrucksvolle Fuge, so ausdrucksvoll und grausig, daß ein ausgeprägter Vortrag körperliches Unbehagen verursachen könnte, wenn nicht die Kunst und das schöne Ebenmaaß der Tonformen das Gegengewicht hielten. Die Fuge ist aus einer seiner um 1720 entstandenen, aber erst 1735 gedruckten Clavier- und Orgelfugen[41]) umgebildet, was unten im 2. Kapitel ausführlicher zur Sprache kommen wird.

Die zweite, fünfte und sechste der Plagen, welche Aegypten züchtigten, Frösche Viehpest und Blattern, faßt eine Altarie zusammen. Diese Arie singt man in England mit treuherzigem Ernst ab wie sie da steht, in Deutschland wird sie wunderlich angeglotzt. Die welche meinen, Händel habe sich mit den hüpfenden Fröschen einen Scherz machen wollen oder sei hier in kindische Malerei verirrt, halten sich bei weitem nicht für die dümmsten. Der Scherz muß ihm aber wohl fern genug gelegen haben, wenn man noch darüber streiten kann, ob hier in der Begleitung überhaupt ein Hüpfen der Frösche angedeutet sein solle, denn mit Recht ist darauf hingewiesen, daß Händel derartige Figuren wie fast stereotyp anwendet, wo er Schreck und Grausen ausdrücken will: und daß er den Violinen, sogar einer einzigen, in einer Arie dies ebenso gern überträgt, als einer größeren Begleitmasse des Chores, wissen wir ebenfalls aus zahlreichen Beispielen. Zudem schildert uns die Arie drei Plagen, wo es denn nach Händel's Art völlig undenkbar wäre, daß der Text zur Spielerei mit einer einzigen mißbraucht sein sollte. Aber eine Rücksichtnahme auf die Bewegung der Frösche ist damit nicht abzuweisen, sie ergiebt sich hier sehr natürlich. Lag ihm bei der schreck-

41) Nr. 5 der Sammlung. Ausg. der Händelges. II, 171—72.

erregenden Natur des Gegenſtandes die angedeutete Begleitung nahe, ſo war nur nöthig der Figur eine abſpringende, hüpfende Bewegung zu geben: in dieſem Sinne, für Händel aber auch nur in dieſem Sinne, war es einer muſikaliſchen Nachahmung noch möglich, die eigenartige Bewegung der Fröſche abzureichen. Man muß nur beachten, in welcher Weiſe er überhaupt die Kreatur nachahmt. Er thut dies nie äußerlich, nie vereinzelt, läßt ſich nur für das Ganze einen Impuls geben, den er dann in Form eines Motivs zu einem idealen Charakterbilde auswirkt. Dabei läßt ſich von den Graden ſeiner Benutzung der muſikaliſchen Merkzeichen natürlicher Dinge faſt eine Scala bilden. Was direct in's muſikaliſche Gebiet einſchlägt, d. h. dem Tone wie dem Sinne nach einer tonkünſtleriſchen Aufgabe ſich bequemt, Vogelſang, das wirbelnde Geſumm der Fliegen u. dergl., zeichnet er möglichſt naturgetreu, und wieder um ſo mehr je näher es der wirklichen oder idealen Muſik ſteht, alſo die Nachtigall treuer als irgend einen andern Vogel — man vergleiche nur die Nachtigallenarie in Allegro „Wie ſüß, o Troſt der Nacht" mit der Vogelarie in Joſua „Horch, 's iſt der Vögel Morgenſchlag". Was ferner ab liegt, was nicht geradezu von der Muſik zu erfaſſen iſt, was nicht tönt oder ſingt, erreicht er — ebenfalls wieder ganz in den Bahnen der Kunſtnatur beharrend — auch nur auf Umwegen: und hier iſt das Gebiet des ihm Erreichbaren wahrhaft unendlich, immer durch die jeweilige Aufgabe bedingt, daher auch vorweg durch allgemeine Geſichtspunkte nicht weiter zu begrenzen, denn wenn auch alle directe muſikaliſche Nachahmung da wo Klang und Stimme aufhören natürlich ihr Ende findet, hängt doch die indirecte und abgeleitete von Umſtänden ab, die mit jeder neuen Aufgabe Neues zu Tage fördern können. Den Kukuk und die Wachtel z. B. zu copiren, wie andere, große und kleine, Meiſter gethan haben, iſt Händel nie in den Sinn gekommen; ſollte es aber Gott gefallen haben, Kukuk und Wachtel in den Plagen Aegypten's oder ſonſtwo im menſchlichen Bereiche eine Rolle ſpielen zu laſſen, ſo würde er ihnen auch muſikaliſch gerecht geworden ſein. Noch weit ferner lag ihm, das Hüpfen der Fröſche zu copiren; was in der vorſtehenden Arie ſich davon geltend macht, iſt anzuſehen als eine aus der Natur dieſer Begleitung ſich ergebende Folge, nicht als Zweck und erſter Anſtoß

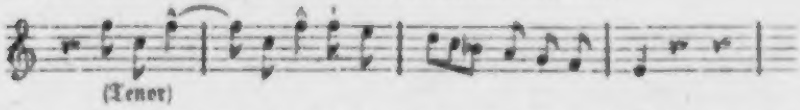
dazu: nur in diesem beschränkten und rein künstlerischen Sinne hat er es nachahmen wollen und können. Ganz ebenso verhält es sich mit dem im folgenden Chore auftretenden Heuschreckenbaß.

Weil Frösche, Blattern und Pestilenz hier nicht eben besonders starke oder mannigfaltige musikalische Empfindungen erregen, wurde der Text zu einer *Arie* gestaltet, da es einem einzelnen Sänger bei glücklicher Begabung und Einsicht leicht ist, den Vorgang individuell zu beleben. Aber bei der Verkündigung der drei folgenden Plagen (der dritten, vierten und achten nach biblischem Berichte) macht sich der Chor um so entschiedener wieder geltend. Er, Moses, sprach das Wort: so beginnen die starken Bässe und Tenore unisono, die Instrumente wiederhallen, und auf einen Schlag wie aus dem Staube hervor wimmeln Schaaren von Mosquitos und Hundsfliegen (Fliegen und Mücken in unserer, Läuse und Ungeziefer in Luther's, Fliegen und Läuse in der englischen Uebersetzung) auf in die Luft; wieder und wieder erschallt das Wort in eherner Festigkeit, und immer auf's neue stürmt das Ungeziefer drunter und drüber in schwarzen Wolken heran. Endlich aber, auf ein neues Wort, kommen noch die furchtbaren Heuschrecken hinzu und fressen das Erdreich kahl. Er läßt sie anrücken in einer Figur der Bässe, die, mit dem in die Geigen verlegten Geschwirr des lustigen Ungeziefers vereint, alle menschliche Existenz unsicher zu machen droht. Die Originalität des Chores ruht auf dieser Begleitung, namentlich auf der der beiden Violinen und Viola, welche uns das Fliegengewühl in rosig harmonischem Geschwirr und handgreiflicher Natürlichkeit vorführen. Dieser Gedanke, ohne Vorgänger hier bei Händel völlig neu in die Erscheinung tretend, hat einen reichen Stammbaum von bewußten oder unbewußten Nachahmern aufzuweisen; nur haben die modernen Nachahmer den Gegenstand gewechselt und das, was Händel in reizender Frische dem kreatürlich Lebendigen ablauscht, auf Elfen, Spuk- und Traumgeister übertragen, auf Wesen also, die mit der Natur nur durch das Band des reflectirenden Verstandes zusammen hangen, denen es bei vielleicht tiefem Sinne und hoher poetischer Schönheit doch als Gegenstand *musikalischer* Gestaltung an aller und jeder Naturwahrheit gebricht — weßhalb auch kein objectiver Maaßstab für die Beurtheilung solcher Musik vorhanden ist. Und nothwendig

folgt hieraus weiter, daß dieſe modernen Gebilde, als abhängig von gewiſſen ſie tragenden Zeitſtimmungen, auch mit dem Schwinden jener Stimmungen ihres Stützpunktes verluſtig gehen und farblos erbleichen, während Händel's Fliegenſchwärme allen Menſchengeſchlechtern gleich lebenswahr und luſtig erſcheinen müſſen. Der Unterſchied zwiſchen idealer Nachahmung von Naturerſcheinungen und muſikaliſch-realiſtiſcher Nachahmung von Phantaſiegebilden iſt für die Kunſt ein großer und wichtiger, der zuletzt in den Gegenſatz von Ernſt und Tändelei ausläuft: und man wird wohl nicht umhin können anzuerkennen, daß es kein Zeichen ſei von Geſundheit der Kunſt, wenn eine muſikaliſch-realiſtiſche Darſtellung auch da verſucht wird, wo nicht wirkliche ſondern nur abgeleitete Natur vorhanden iſt. Die bildende Phantaſie iſt zwar höchſt machtvoll und herrlich in ihrem Gebiete, aber ein kümmerliches Ding als Surrogat der Natur. Möge man dies einmal ernſter als bisher in Erwägung ziehen! Niemand hat der Kunſt vorzuſchreiben, was ſie machen und wie weit ſie gehen ſoll: aber das Entſtandene darf man frei prüfen und den einfachen Grundſatz zur Geltung bringen, daß verſchieden geartete Weſen auch ein verſchiedenes Schickſal haben. Und ſo kann es kommen, ja iſt ganz natürlich, daß ein Geſtirn des Himmels noch in altem Glanze leuchtet, wo die Glühwürmchen aus dem Elfenreiche mit ihren erborgten, an der Poeſie entzündeten Flämmchen längſt erloſchen ſind.

Was die Heuſchrecken von der Feldfrucht übrig gelaſſen, zerſchmettert nun der Hagel, der als achte (in der Bibel als ſiebente) der Plagen mit unbeſchreiblicher Gewalt herein bricht. Mehr noch als der vorige iſt es ein Doppelchor im älteren Style, wo die Hälften reſpondirend mit ihren Endpunkten in einander einfallen und dadurch ſich gegenſeitig ſteigern. Die Gewalt dieſes Chores muß erlebt ſein, um für möglich gehalten zu werden. In England iſt er ſo erprobt, daß alles, was ſonſt Gewaltiges an Chören dort zu Gehör kommt, nach dem „Hagelchor" abgeſchätzt wird, und was ihm an Wirkung auch nur beinahe gleichkommt, muß ſchon eine beneidenswerthe Höhe erreicht haben. Wirklich ſteht er da wie ein muſikaliſches Urgebirge in großartig einfachen Zügen. Die Singſtimmen bewegen ſich in den leichteſten Intervallen, die zugleich immer die machtvollſten

ſind, und nicht minder einfach iſt die Begleitung in der das wilde Unwetter hernieder praſſelt. Der kühnſte Zug des Ganzen, völlig im Einklange mit dem furchtbaren Schauſpiel der Natur, iſt die Darſtellung des Blitzes, der aufzuckend und das Gewölk zerreißend auf die Erde herabfährt unter nachrollendem Donner:



Ein geiſtvolleres und in idealem Gewande treueres Bild der erhabenen Naturerſcheinung iſt nicht denkbar; das Motiv gehört auch zu den glücklichſten und trägt auf's entſchiedenſte Händel's Gepräge, was um ſo merkwürdiger iſt, da er (wie an einem andern Orte nachgewieſen werden ſoll) den Keim dazu direct von Stradella entlehnte.[42])

Nach einem ſolchen unter Angſt und wechſelnden Schrecken durchlebten Tage bricht finſtere Nacht herein, eine Finſterniß deren Anblick die Menſchen erſtarren macht: und man ſollte, ohne es erfahren zu haben, wieder nicht für möglich halten, daß die Kräfte der Muſik, und zwar ſo winzig einfache wie die hier angewandten, zureichten, ein derartiges Dunkel ſammt ſeinen menſchlichen Zuſtänden

42) Bei einer Aufführung zu York im Auguſt 1791 erhielt der Chor durch die Gewalt der Natur unerwartet eine neue Inſtrumentation. Während man den Hagelchor ſang, erhob ſich ein Gewitterſturm wie er ſeit Menſchengedenken kaum erlebt war, Blitze und Donner wütheten ſchrecklich, der Saal, deſſen Fenſter wegen der großen Hitze geöffnet waren, füllte ſich mit blauen Flammen, was die dichtgedrängte Verſammlung erblaſſen machte: auf dieſem Feuerwagen des Himmels fuhr die majeſtätiſche Muſik dahin. Der mitwirkende Sänger Kelly erzählt: »One of the most awful accompaniments to the inspired music of Handel, was furnished by the hand of Nature. On Monday night, the 15th. of August, 1791, during the grand chorus, »He gave them hailstones for rain«, a storm, almost unparalleled in the memory of man, burst in all its violence over the rooms; the flashes of lightning, and the loud peals of thunder, were magnificently awful. The great room, almost crowded to suffocation, being surrounded with windows, which were opened to admit what little air there was, appeared full of blue flames; never before or since did I behold such a tremendous night, — such bursts of Heaven's artillery, and such sheets of fire, combined with the sacred words and the majestic music of the mighty master, were altogether appalling and magnificent«. Reminiscences of *Michael Kelly* (Lond. 1826. 8. 2 vols.) II, 7—8.

hervor zu zaubern. Die Singſtimmen, nachdem ſie in den erſten zehn Takten als geſchloſſener vierſtimmiger Chor aufgetreten ſind, gehen in Recitativ auseinander, ſcheinen ſich aufzulöſen, in der Dunkelheit ſich zu verlieren; eine wiederholt das Wort der andern oder führt es weiter, und dadurch bildet ſich ein Fortgang in welchem die Stimmen gleichſam umher tappen und bei leiſem Erzittern einer düſtern Begleitung einander die Hand zu reichen und ſich zu halten ſuchen. Es iſt das größte Chorrecitativ, in ſeiner Art alſo der größte Kunſtſatz welcher vorhanden iſt, und ſteht im ganzen Bereiche der Tonkunſt ohne Nebenbuhler da.

Mit jähem Schlage zerreißt die Muſik das Nachtbild und deckt einen Tag auf voll Jammer und Verzweiflung: der Schlag traf die Erſtgeburt, die Blüthe Aegypten's. Erbarmungslos wie der Geſang erſchallt, wirkt er doch erſt wahrhaft zerſchmetternd durch die Schläge des Orcheſters, die ihn heben und beflügeln. Auch dieſem Chore liegt eine Händel'ſche Clavierfuge (Nr. 1 der Sammlung v. 1735) zu Grunde, die aber eine noch viel merkwürdigere und lehrreichere Umgeſtaltung erfahren hat, als die S. 64 erwähnte. Die weitere Darlegung wird ebenfalls unten im 2. Kapitel erfolgen.

Das iſt die letzte und ſchrecklichſte der Plagen, welche über die Peiniger Iſrael's herein brechen. Aber Iſrael, aber ſein Volk Iſrael hat der Herr nicht vergeſſen, er ſchützt und hütet es wie ein Hirt: und hiermit wird den grauſigen Bildern ein anderes gegenüber geſtellt, welches nur idylliſchen Frieden und ſelige Sicherheit athmet. Dieſes wundervolle Chorbild muß zwar unter allen Umſtänden die Herzen gefangen nehmen, wirkt aber hier als Gegenſatz zu den düſteren Schreckensſcenen wahrhaft zauberiſch. Der Gang in die öde langgedehnte Wüſte wird froh belebt durch die Morgenſonne der Freiheit, welche nach langer, langer Knechtſchaft jetzt zum erſten Male aufglänzt. Alles drängt ſich auf ihren Weg, nichts will zurücke bleiben, ſo daß, immer den wirklichen Vorgängen entſprechend, der Chor in dem Nachſatze zu einer Maſſenhaftigkeit anſchwillt, die ſelbſt in dieſem Kraftoratorium kaum überboten wird. Freilich groß war das Wunder, welches ſie errettet und in Bewegung gebracht hatte, ſo groß, daß ſie über ſeinem Anſchauen und vor ſeiner Wirkung, über die zuſammen ſtrömenden unzählbaren Maſſen, nun

freudig erſchraken. Der wahre Lebensgrund der Geſchichte wird durch Händel's Töne wieder ſichtbar wie unmittelbare Gegenwart. Das Volk Aegypten's — heißt es in dem folgenden Chore, einem fugirten Satze in umgekehrter Beantwortung und in phrygiſcher Tonart — ſah ſie erleichterten Herzens davon ziehen, denn ihr früherer Hochmuth hatte einer dumpfen Furcht Platz gemacht. Der fremdartige Tonſatz muß nachdrücklich betont und doch leicht vorgetragen werden; wo man aber in dieſer Hinſicht ſeiner Sache nicht ſicher iſt, laſſe man ihn lieber ganz weg. Händel hat ihn (wohl erſt bei der nächſtjährigen Aufführung) ebenfalls überſchlagen und dafür von Sig". Franceſina die urſprünglich für Athalia geſetzte Arie »Through the land, so lovely blooming«[43]) ſingen laſſen, und ſo wenig auch aus ſpäter anzugebenden Gründen Händel's Kürzungen und Aenderungen bei dieſem Oratorium im Allgemeinen gebilligt und nachgeahmt werden können, dürfte dieſe Arie doch zu den Stücken gehören, welche ſich noch am leichteſten einfügen laſſen; ſie hält die Stimmung gegenwärtiger Freude feſt und läßt in ſüßer Vorahnung die Wonne der Fluren Kanaan's koſten.

Will man ſich indeß über den in rein künſtleriſcher Hinſicht vorhandenen kleinen Mißſtand hinweg ſetzen, daß auf einen Fortiſſimo-Chorſchluß ein neuer Chor in gleicher, faſt noch überbietender Stärke beginnt, ſo wird die Phantaſie der Hörer, die durch alles Vorausgegangene ohnedies ſchon erwartungsvoll auf das Stärkſte und Außerordentlichſte gelenkt iſt, etwas beſonders Erhebendes darin finden, ſich mit den glücklich Befreiten ſofort an das rothe Meer verſetzt zu ſehen, deſſen Fluthen auf einen majeſtätiſchen Wink Gottes weichen und einen Weg bilden, durch den Israel ſo trocken hindurch zieht wie über die Wüſte. Zur Verkündigung dieſes Ereigniſſes wählt Händel einige einfache Accorde, deren Ausdrucksgewalt er ſo über alles, was vor und neben ihm verſucht wurde, zu ſteigern wußte, daß Derartiges nun allgemein als urhändeliſch und als ein

43) Wahrſcheinlich nicht die in Athalia (Ausg. der Händelgeſ. V, 125—31) gedruckte „Frühlingsglanz, ſo lieblich glühend" in Dmoll, ſondern eine andere, bisher noch nicht wieder gedruckte in Gdur zu denſelben Worten.

festestes Besitzthum angesehen wird, obwohl es zum Theil nach älteren Werken umgebildet ist, z. B. das gegenwärtige nach dem Magnificat von Erba. Aehnlich geformte musikalische Machtsprüche kommen von nun an mehrere vor und helfen wesentlich das Werk in seiner überragenden Größe aufbauen.

Die besprochenen Worte „Er gebot der Meerfluth: und sie trocknete aus" öffnen wie ein großes Prachtthor die Schilderung des Durchgangs durch das Meer, sowohl der Israeliten wie der nachsetzenden Aegypter, und beider Schicksale. In herrlicher Sicherheit beginnt das Thema den kunstvoll fugirten Doppelchor „Er führte durch die Tiefe trocken sie hindurch", und wir sehen das Volk in breiten Massen hindurch schreiten, allseitig umwogt von den abfließenden, emporschlagenden Wellen, die vor ihren Tritten zu stehen scheinen und sich weiterhin zu glänzenden Wogenbergen aufthürmen — die aber aufbrausend sofort zurück stürmen, als Israel kaum das Ufer erreicht und das Heer der Aegypter soeben den Wasserweg betreten hat. Der behaglich breite und geschmückte achtstimmige Gesang wird mit dem Eintritt des „Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth" gleichsam durch die anrückenden zischenden Stromwellen des Orchesters auf einen vierstimmigen und einfach harmonischen eng zusammen gedrängt: mit größter Wildheit schlagen die Wogen zusammen und peitschen die Feinde in den Abgrund; wie verzweifelt sie auch gegen die tobende Fluth ankämpfen, nicht Einer, nein, nicht ein Einziger vermag zu entrinnen. Welch ein Bild! In den Vorgang furchtbar erhabener Natur, wie tief Menschennatur und Schicksal eingezeichnet!

Und welch ein Schauspiel, welch ein Erlebniß für Israel! Ueberwältigt, starr vor Entsetzen, recken sie ihre Arme empor zu der himmlischen Allmacht; Furcht und Zittern drängt jeden Laut der Freude zurück: nun glauben sie dem Herrn und seinem Diener Moses. Mit diesem Bekenntniß, einer der Stimmung entsprechenden tiefbewegten aber durchaus nicht lauten Feierlichkeit, schließt der erste Theil.

Es scheint uns, in so weit vorgeschrittenen christlich-humanen Zeiten, wohl ein strenger und harter Zug, daß die Menschen so vor dem Handeln der Gottheit verschwinden und wie vernichtet dastehen,

unfähig, ſelber werkthätig einzugreifen da wo es ſich doch nur um ihr eignes Heil handelt — und allerdings lag das im Gefühl und Glauben jener Urzeiten: aber welch eine Fülle von wahrer menſchlicher Freiheit ſchließt der eine Gedanke ein, daß auch der höchſte und unbedingt ſiegreiche Gott erſt Glauben verlangt, nachdem er ſeine Wunderthaten gewirkt und das Heil bereits gebracht hat! Ihre Anbetung, wie furchtſam ſie ſich auch äußere, iſt daher nicht mehr gegründet auf götzendieneriſcher Knechtſchaft, auf Ertödtung, Erdrückung, Verläugnung des Menſchlichen, ſondern auf dem Bewußtſein jener inneren Befreiung, mit deren Beginn für die Menſchheit die Morgenröthe eines höheren Tages anbrach. Die Erlöſung Israel's aus der Sclaverei Aegypten's und der dadurch ſich bildende Gottesſtaat (republikaniſche Theokratie) iſt daher der wahre Anfang der menſchlichen Geſchichte.

Blicken wir zurück auf die Kunſtmittel, welche der Meiſter zur Schilderung ſo gewaltiger Vorgänge anwandte, ſo findet ſich nirgends etwas Gemachtes, von dem Muſiker abſeiten des Gegenſtandes auf eigne Hand Erdachtes, ſondern überall nur die Wahrheit des Lebens, verklärt durch das Aufgebot der beſten Kräfte der Kunſt. Auch die Form des großen Ganzen — ſo ſcheint es dem aufmerkſamen Zuhörer — hat er ſich von dem Gegenſtande einfach herreichen laſſen. Wohl war es eine grandioſe Idee, ein Oratorium, ein erhabenes Bild aus der Völkergeſchichte, faſt ausſchließlich in Chören aufzuthürmen, eine Kette von harmoniſchen Bergrieſen wie mit Schöpferhand hinzuſtellen. Aber es iſt Gewicht darauf zu legen, daß beim Anhören des Werkes keinem der Gedanke an einen derartigen Vorſatz in den Sinn kommen wird: ſo ſehr bewährt ſich das, was da ſteht, als durch den Gegenſtand bedingt und gegeben. Es iſt nur natürlicher Fortgang in dem einmal angeſchlagenen muſikaliſchen Sprachtone, wenn ſo in Chören fortgeſchritten wird von der Fliegen- und Mückenplage bis zur vollendeten Errettung; der eine Chor ruft den andern als nothwendige Folge und Ergänzung hervor. Ein ſolches Wagniß war aber nur ausführbar bei der Kunſt, die Händel in einem von Andern nicht wieder erreichten Grade beſaß, ſelbſt Chormaſſen in vollendeten und (ohne das Gebiet des Chores irgendwie zu verlaſſen) immer neuen Gegenſätzen zu geſtalten — was eine Allſeitigkeit

in der Bewältigung der Mittel der Tonkunſt oder, um es mit andern Worten zu ſagen, eine geiſtig-künſtleriſche Freiheit bekundet, die unbegrenzt ſcheint und auf alles das Siegel des Gelingens drückt, ohne welche hier aber auch rein garnichts auszurichten war. Er horſtet wie ein Adler, wo Andere ſich nur mit Mühſal bewegen; unter Wundern hat er ſeine Heimath. Was Andern unausſprechlich, dafür ſcheint ihm der Ton angeboren, und ſo erweitert er die Grenzen der Kunſt und durch ſie die der Menſchheit.

Zweiter Theil. Staunen und Furcht vor der Gewalt, die unſichtbar ſo Großes wirkte, werden endlich durch den hervor brauſenden Strom des Dankesjubels überwunden, durch das unſterbliche Lied welches Moſes und die Seinen am Geſtade des rothen Meeres anſtimmen. Der zweite Theil bildet hierdurch ein Werk für ſich. Wie wir S. 59 ſahen, hat Händel ihn auch ganz für ſich componirt und zwar in der Form einer Cantate, deren Anfangsſatz zum Schluſſe wiederholt wird, wodurch das Ganze als eine zu großen Formen erweiterte Rundſtrophe erſcheint. Aber auch wenn das Stück als „Lied Moſe's" bei ihm nicht geſondert entſtanden wäre, würde es die angedeutete Faſſung und Rundung erhalten haben, weil dieſe dem Gegenſtande allein angemeſſen iſt. Denn da in dem Liede das große Ereigniß ſich abſpiegelt und gleichſam als noch einmal geſchehend vorüber rauſcht, ſtimmen die Worte zum Theil genau mit dem geſchichtlichen Berichte des erſten Theils überein, es bedurfte alſo einer formellen Zuſammenfaſſung des Ganzen, wenn dem Geſange der Charakter eines großen einheitlichen Preisliedes gewahrt bleiben ſollte.

Solches iſt hier geſchehen und zwar auf eine Weiſe, die man wohl anſtaunen, aber in ihrer Art mit nichts anderem vergleichen kann. Das ganze Preislied legt ſich wunderbar reich und mannigfaltig aus einander, doch alles überſtrahlt der goldne Ring des denkbar größten Chores, der es umſchließt. Händel hat demſelben einen aufrufenden Eingang gegeben, den er auch „Introitus" benennt, in langgehaltenen, himmelanſtrebenden Tönen verkündend „Moſes und die Kinder von Iſrael ſangen alſo zu dem Herrn, ihn laut preiſend": und nun beginnt der Anfang des eigentlichen Liedes „Ich will ſingen zu dem Herrn". Der Introitus enthält alſo nur die erzählende Hin-

weiſung auf den folgenden Siegsgeſang, und man wird dieſe köſtliche Einleitung auch den Worten nach durchaus natürlich finden und um keinen Preis miſſen wollen. Man ſei aber erinnert, daß das, was hier preiswürdig und dem Ganzen unzertrennlich eingefügt erſcheint, in einem andern Zuſammenhange wohl belacht und verworfen iſt, denn z. B. der oft beſpöttelte Anfang der alten Paſſionen „Das Leiden unſers Herrn Jeſu Chriſti wie es uns beſchreibet der heilige Evangeliſt .....“ iſt dem Wortſinne nach ganz daſſelbe. Und dennoch beſteht ein Weſensunterſchied, aber lediglich ein muſikaliſcher: ſo ſehr iſt die Muſik Herrin jeder Sprachfügung, und ſo wenig iſt ihr an ſich etwas zu geſtalten unbedingt verſagt.

Der große Doppelchor ruht, wie der Anfangschor des erſten Theiles, auf drei Grundgedanken: auf dem feierlich einfachen „Ich will ſingen zu dem Herrn“, dem jubelnd belebten „denn er hat herrlich triumphirt“ (oder „geholfen wunderbar“, wie wir der Sangbarkeit zu lieb überſetzen mußten), und dem ſtürmiſchen „das Roß und den Reiter hat er in's Meer geſtürzt“. Der Anfang iſt höchſt ſimpel aber herzerhebend, der zweite Gedanke quillt aus dem erſten hervor und ſetzt ſich ungehindert, frei in die Stimmen ſich ausbreitend, eine Weile allein fort wie ungebundener Jubel, bis das heftige dritte Motiv dagegen auftritt. Letzteres bildet hierauf den Contrapunkt des ſich wiederholenden Hauptgedanken, das Jubelmotiv ſchallt dazwiſchen auf, mit ihm wechſelt das dritte, ſchmiegt ſich aber dem Hauptmotiv, wo es nur hervor tritt, ſofort wieder an: man ſieht gleichſam die geheimen Gedanken unter den fromm aufſteigenden Tönen ſich bewegen, man empfindet in welchem Sinne der andächtige Hymnus zum Himmel empor klimmt — es iſt, weil der gefürchtete Feind ſo herrlich und für immer überwunden worden. Dieſe Vorſtellung wird ſteigend lebendiger, mächtiger, ſo ſehr, daß das ſie vertretende dritte Motiv bald in allen Stimmen des Chores zur alleinigen Herrſchaft durchdringt: und nun auf einen Augenblick, den ſtärkſten Moment des ganzen Chores, ſchwelgt Alles in der Erinnerung an den ſchmählichen Untergang des für unbezwinglich gehaltenen Feindes. Nach dieſem Sturm aber richtet ſich der Blick nur um ſo einziger, nur um ſo glühender nach Oben, die weihevollen Töne „Ich will ſingen zu dem Herrn“ erſchallen allein, und zwar durch

Engführung der Stimmen in sich selber auf's kunstvollste verschlungen; gleich dicht und in ebenso wenige Takte drängt sich das Jubelmotiv daran; und an dieses als starker Schluß das, was den ganzen Freudensturm erregte, das „Roß und Reiter hat er in's Meer gestürzt". Indem alle drei Gedanken sich hier so eng an einander legen, wird der große, breit und reich entfaltete Chor schließlich noch einmal wie in seinem Kerne sichtbar. Diese höchste Klarheit des Ausgangs, im Einklange mit dem ganzen Verlaufe, krönt den Hymnus. Das einfache Hauptmotiv, welches bei seiner alterprobten Klangmacht (man vergleiche die im ersten Bande S. 393—97 beigebrachten Beispiele) hier erst strahlenden Glanzes in seiner wahren Heimath erscheint, bringt das Grundgefühl als solches in dem ganzen Satze zur Geltung und zügelt durch seinen Charakter wie durch seine symphonische Macht die stürmische Bewegung. Leben und Leidenschaft waltet überall: die in verschiedene Empfindungen auseinander strebende, aber durch ein gemeinsames Grundgefühl harmonisch fortschreitende Bewegung des Gemüths schreibt den Tönen Form und Gang vor, bewegt auch die größten und in sich kunstvollst geschlossenen Tonmassen, ja, beherrscht sie wie ein unumschränkter Gebieter und spricht aus ihnen wie ein lebendiger Geist. Alles steht herrlich da in voller Blüthe des Klanges.

Nach dieser erhabenen Kundgebung religiöser Begeisterung als Ausdruck der Stimmung des ganzen Volkes werden auch einzelne Stimmen laut. Zwei der Töchter Israel's, zwei Soprane, treten zuerst hervor und führen vor dem „Herrn ihrem Erlöser" einen heiligen Tanzreigen auf, ein schönes Duett im Steffani'schen Styl, welches allerdings auch schön und mit Verständniß gesungen werden muß, in denselben großen Zügen und Formen in denen es aufgezeichnet ist, mit liebevoller Beachtung der kleinen Zwischengänge; begeistert und innig, mit nachdrücklicher Betonung, nicht tändelnd, spielerisch und in accentlosem Ableiern der Töne. Dann ist es eines großen Eindruckes sicher, während es bei der allgemein in unserm Deutschland üblichen Vortragsart gleich so vielen andern Oratoriengesängen nur erkältend wirkt.

Der Chor fährt in zwei Absätzen fort: „Er ist mein Gott, ich will ihm bereiten eine Wohnung, meines Vaters Gott — ich will

ihn preiſen", und wie in dem Gelübde nichts liegt als Verehrung und frommer Dienſt, iſt auch die Muſik ganz in dem ſtrengen Ernſt des Kirchenſtyls gehalten, der erſte Abſatz achtſtimmig in erhebenden Accorden, der letzte „ich will ihn preiſen" in einer vierſtimmigen Doppelfuge. Dergleichen iſt nun wohl bei Händel klarer, tonreicher, eindringlicher, auch in der Form zuſammenhängender, aber nicht eigentlich geſtaltenheller als in den alten Kirchenſtücken dieſer Art. Man muß indeß nicht meinen, durch ſolche Sätze ſei das Oratorium ſelber Kirchenmuſik geworden, denn Händel verfuhr hier nicht anders wie ſonſt überall: er hatte einen Text vorliegen, der in jenes kirchliche Gebiet einſchlug, wollte und mußte ihn daher in der ihm zukommenden Stimmung geſtalten, und gedachte nebenbei auch noch einen muſikaliſchen Contraſt zu erzielen. Es fragt ſich nur, ob die Abſicht des Künſtlers hier mit Leichtigkeit erfaßt werden kann, und ſolches dürfte nicht der Fall ſein, da der Text in einer Verbindung auftritt, welche ihn nicht als nothwendig gefordert erſcheinen läßt. Deßhalb liegt es nahe, ihn mißverſtändlich als gegenſtandloſe Kundgebung einer kirchlich-erbaulichen Stimmung zu betrachten. Sollte daher bei der Aufführung etwas weggelaſſen werden, ſo würde dieſer Chor vielleicht am eheſten zu entbehren ſein.

Der folgende Satz („Der Herr iſt der ſtarke Held") iſt nämlich ein Duett für zwei Bäſſe, welches ſich an das vorige Duett der Soprane recht gut unmittelbar anſchließen würde; es iſt ein berühmter, in ſeiner Art der größte Zwiegeſang für zwei kriegeriſche Stimmen, denen hier nach allen Seiten hin — in der Länge des Satzes, der Breite der Formen, dem Umfange der Melodien, in der Gelegenheit zur Entfaltung der Künſte des Geſanges ſowie der vollen Kraft des Ausdruckes — der weiteſte Spielraum eröffnet iſt. Kühnheit und lebensfreudige Fülle bewegen das Bild; der zweite Theil ſcheint ſich in dem „All' ſeine Helden, alle verſanken" an einſchneidender und gewichtvoller Betonung garnicht genug thun zu können, wie ihm denn auch namentlich in dem wiederholten und durch die Wiederholung geſteigerten erſchütternden Schluſſe das Außerordentlichſte gelingt. Was die Stimme nicht völlig auszujubeln vermag, übernimmt die Begleitung als Freudentanz des Herzens und der Füße; hier ſpringt die ſiegestrunkne Luſt, und wo

der Geſang mit erhebendem Ernſt das Schickſal der pharaoniſchen Krieger verkündet, zeigt uns die Begleitung, wie ob dieſes Schauſpiels das Herz der ehernen Männer in Jubel aufhüpft. So iſt das herrliche Tonbild in das helle Licht der Freude geſtellt, Ernſt und Entzücken auf's glücklichſte vermählend. War der Grundſtamm Israel's von dieſem Schlage, ſo hatte ſich der gewaltige kriegeriſche Unſichtbare allerdings das rechte Volk erkoren.

Der Chor, hierdurch angeregt, lenkt ſeinen Blick auf denſelben Gegenſtand, aber er ſtimmt nicht ein in den Ton der Luſt, ſondern, in ſtille Betrachtung verſunken, läßt er am Bilde derer, die in den Abgrund ſanken wie ein Stein und nun in grauſiger Tiefe ruhen, Menſchenlauf und -Schickſal an ſich vorüber ziehen. Die Betrachtung, in den vollendetſten Ausdruck gekleidet, ſcheint ziellos auf dem Tonmeere zu ſchaukeln, denn der kurze Satz von 17 langſamen Viervierteltakten beginnt in F- und endet in Cdur; doch auch dieſes Hinabgehen der Tonart um einen halben Ton wirkt mit dazu, das Gefühl des Verſinkens lebendig zu erhalten. Aber am Schluſſe überkommt die Mengen plötzlich wieder die Erinnerung an das unausſprechliche Glück, welches das ernſt erwogene Verhängniß für Israel brachte: und ſofort ſpringt es auf, belebter und lauter „O Herr, deine Hand thut Wunder, große Wunder!“ was die Chöre wechſelſeitig oder vereint in aufthürmenden Harmoniemaſſen zum Himmel rufen, mit dem heftigeren Nachſatze „Dein Arm, o Herr, hat die Feindesmacht in Stücke zerſchlagen“. So ſteigert ſich das Volk unverſehens zu großer Leidenſchaftlichkeit, ſammelt ſich aber ſchnell wieder durch einen feierlichen Aufblick, in directer Anrede und in Harmonien von rieſiger Kraft ertönend „Und in der Größe deiner Herrlichkeit haſt du ſie geſtürzt die gegen dich ſtritten“. Welch eine Reihe von pſychologiſchen Meiſterzügen!

Bei dem an die letzten Accorde eng anſchließenden, durch ſie gleichſam eröffneten fugirten Satze „Du ſandteſt deinen Grimm, der verzehrte ſie wie Stoppeln“ geht Händel in noch ernſtere, einem Kirchenſtücke entlehnte Formen über, da nur dieſe einen natürlichen Fortgang boten und die feierliche Würde bewahrten, wenn die Vorſtellung vom verzehrenden Grimme Gottes muſikaliſch überhaupt zur Verwendung kommen ſollte. Denn zu der dem Bilde urſprünglich

zu Grunde liegenden lebendigeren Vorstellung zurück zu greifen, auf die Schilderung eines Spreu und Stoppeln verzehrenden Feuers oder Wüstenbrandes sich einzulassen, kam ihm nicht in den Sinn, weil er wohl wußte wie wenig damit für die Sache erreicht wäre, ja wie gänzlich ihrer unwürdig es sein würde. So zog er sich in das tiefsinnige Dämmerlicht des Kirchensatzes zurück, wo ein feststehender Ausdruck einen feststehenden geweihten Sinn umschließt, wo der „Grimm" Gottes seinen heiligen Ernst und das „Vergehen wie Stoppeln" die Wirkung seiner läuternden Strafgewalt bedeutet; und eine höhere Belebtheit erzielte er im Bereiche dieser Formen dadurch, daß er aus den Tönen „der verzehrte sie wie Stoppeln" gesonderte Figuren bildete, die zumeist gegensätzlich in den unteren Chor verlegt sind, zuletzt aber in beiden Chören mit ganzer Macht allein zur Geltung kommen, wodurch der Chor in seinem Schlußgange den Ausdruck wegstoßender, niederschmetternder Härte annimmt. Diese Durchbildung zu einer lebensvolleren Gestalt, als auf altkirchlichem Grunde natürlich war, ist nur mit Bewunderung und mit großer Belehrung zu betrachten: aber trotzdem muß der Chor es sich gefallen lassen, zu den am wenigsten beliebten des Oratoriums gezählt zu werden, und mit Recht, denn hier ist nicht eine Vorstellung in ursprünglicher Lebendigkeit und in einem ihr gemäßen künstlerischen Ausdrucke gegeben, sondern es liegt nur eine abgeleitete Vorstellung und in musikalischer Hinsicht ein Compromiß vor; abgeleitete Vorstellungen bedeuten aber für die Kunst immer abgeschwächte und gemischte Anschauungen, Sonnenlicht durch Vermittlung des Mondes. Solche musikalische Compromisse kommen bei Händel mehrfach vor, namentlich in den Sätzen wo kirchliche Ausdrucksweisen angewandt sind. Er schließt sie nicht in Gedankenunklarheit oder Mangel an ursprünglichem Gefühl, wie Andere wohl, sondern absichtlich, — um da, wo die Verfolgung des natürlichen Weges in Sumpf und Niederung leiten würde, eine übertragende Brücke zu bauen und damit dem Gegenstande die Würde und der Kunst die Idealität zu retten.

Mit dem letzten Absatze dieser Reihe von Chören „Und vor dem Hauch deines Mundes (blast of thy nostrils in der englischen Bibel) zertheilten sich die Wasser" betritt er, wie nicht anders zu erwarten,

wieder den lebendigen Naturgrund, doch in einem ſanften und ſehr edlen, obwohl höchſt belebten Ausdrucke, wogegen ſich die langgehaltenen „Die Fluth ſtand aufrecht wie ein Wall“ und „Die Tiefe erſtarrte im Herzen der See“ nur um ſo nachdrücklicher hervor heben. Hier ebenfalls, wenn auch in anderer Weiſe als vorhin, ſehen wir das Einzelne nach den Maaßen und Forderungen des Ganzen geſtaltet d. h. den Tonausdruck ideal gehalten.

Nun, nach jener Kette von Chorgebirgen, gelangen wir wieder in ein kleines grünes Thal des Sologeſanges und hören zwei Geſänge nach einander, Tenor und Sopran, die auch dem Sinne nach nur zwei Seiten eines Ganzen bilden, Nachhall und Variation der ſchon mehrfach, aber immer in neuer Weiſe ausgedrückten Vorſtellungen. Der kriegeriſche Tenor lenkt ſeinen ſchadenfrohen Blick auf den übermüthig-ſiegsgewiſſen Feind, dem Nachſetzen, Gefangennehmen, Raub austheilen und die Rachluſt ſtillen Eins ſchien, der meinte, nur ſein Schwert erheben zu dürfen, um ſicheres Verderben zu bereiten. „Aber“, fügt der ſanfte und doch ſo ſtarker Hebungen und Accente fähige Sopransgeſang daran, „Du ließeſt weh'n deinen Hauch, da ſanken ſie wie Blei, das Meer deckte ſie“. Ein maleriſcher Grundbaß, ſechsmal wiederkehrend, hält die geſchwungenen Linien zuſammen und verleiht dem Satze auch formell die ſchönſte Abrundung. Beide Arien ſind gleich herrlich und bei einem der Muſik nur einigermaaßen genugthuenden Vortrage großer Wirkung fähig. Man hört ſie leider faſt überall leb- und farblos ableiern auf eine Weiſe, bei welcher der Dünkel der Sänger und der ihnen gemeinhin beifallenden Kritiker faſt noch peinlicher iſt, als die zu Tage tretende Unfähigkeit, Compoſitionen dieſes Styls bewältigen und würdigen zu können.

Der Chor („Wer vergleichet ſich Dir, o Herr, unter den Göttern?“) nimmt es ſteigernd auf in jenen erhabenen Harmonien, die in ihrem wunderbar reichen Tongange Mark und Bein durchdringen. Die letzten Accorde „Du ſtreckteſt aus die Rechte“ leiten über zu einem kurzen contrapunktiſchen, in lebhafter Steigerung ſeinem Ende zueilenden Satze „Da verſchlang ſie das Grab“. Die Form iſt alſo auch bei dieſem Doppelſatze die ſchon mehrfach und aus dem angegebenen Grunde angewandte kirchliche. Diesmal

erſcheint ſie als beſonders glücklich, denn die energiſchen hebräiſchen Anſchauungen konnten hier faſt ungedämpft zum Ausdruck kommen, ſelbſt die Vergleichung Gottes mit den Göttern der andern Völker, da ihr Grundſinn doch nur war, daß Gott alle, auch die höchſten Geiſteswesen überrage: und ganz in dieſem allgemein gültigen Sinne wird es hier von Händel verkündet.

Aber Israel — ſo preiſen Alt und Tenor in einem ſanft lieblichen Zwiegeſange — iſt gnädig behütet und mit Macht zur Wohnſtätte Gottes geführt. Das Duett hat aber bei ſeinem geringen Volumen einen ſchweren Stand zwiſchen den himmelan ſtrebenden Chören, die es einſchließen; es kann auch ohne irgend eine Lücke zu verurſachen wegfallen, ja der nun folgende gewaltige Chor „Das hören die Völker und ſind erſtaunt" fügt ſich dem Tone wie dem Sinne nach am beſten an den vorigen in der äoliſchen Tonart an. Er malt die Schreckgeſtalt des Gerüchtes, welche, rieſig anwachſend, durch die Länder eilt und die Völker in Furcht erſtarren macht bis das Gottesvolk vorüber gezogen iſt. Dieſer Chor, der längſte des ganzen Oratoriums, zerfällt in zwei faſt gleiche Hälften: in der erſten waltet aufregender Schrecken, in der zweiten erſtarrende Furcht. Die erſte iſt durchhin tief erregt (was ſchon die Begleitung andeutet) und hat ihre Schlagmomente auf der Vorſtellung, daß namentlich Kanaan's Bewohner vor Angſt vergehen müßten, an welcher Vorſtellung ſich das Herz ſo ſehr weidet, daß es garnicht davon ſcheint abkommen zu können und immer auf's neue dahin zurück kehrt; bei den Worten „all die Eingebornen Kanaan's" ſammeln ſich immer alle Stimmen, und mit den wahrhaft zerſchmetternden Accorden „durch die Stärke deines Arms" ſcheint ſich ein Weg zu öffnen, auf welchem Israel ungefährdet dahin ziehen kann. Dieſe gewaltigen Worte herrſchen gleichſam Alles zur Ruhe: hier beginnt die zweite Hälfte des Chores, Volk Israel wandert unangefochten durch die weiten Länder, durch Völkerſchaften deren Herz in bitterer Feindſchaft glüht, denen aber der Zaum der Furcht angelegt iſt. So treten ſelbſt die Geſtalten der Ahnung unter der Hand des wunderwirkenden Tonmeiſters in lebendige Gegenwart heraus; was von dem beglückten Volke, indem es Preislieder zu Gott aufjauchzt, im Geiſte verahnend erblickt wird, überſchauen wir im Kunſtbilde wie

einen belebten Vorgang. „Bringe ſie hinein und pflanze ſie auf den Bergen in deinem Erbtheil“ fährt der Alt fort in einem köſtlichen Geſange, der fromme Freudigkeit athmet, aber in jenen abdämpfenden Tönen, die er der ſtarken und aufregenden Haltung der Chöre als Sologeſang entgegen zu ſtellen liebt.

Nun neigt's zum Schluſſe. Von den Mittelſtimmen beider Chöre in Choraltönen uniſono aufgerufen „Der Herr regiert auf immer und ewig,“ antwortet Alles was Odem hat zweimal in denſelben Worten, in demſelben Tone und Geiſte. „Denn die Reiter Pharao's“ ſetzt der Tenor im einfachen Recitativ hinzu, und berichtet nun noch einmal mit flüchtigen Worten, was im rothen Meere ewig denkwürdig geſchah. Hierdurch geſteigert, erſchallen zum zweiten Male die eben gehörten Chorrufe. Der Tenor fährt im Recitativ fort zu erzählen, wie Mirjam, Moſe's und Aaron's Schweſter, mit Geſang, Pauken und Reigen die Schaar der Weiber führte: und nun hören wir ſie ſelber ihre Stimme erheben, in Chortönen, unter dem Schweigen jeder Begleitung, den Worten nach das immer Eine „Singet dem Herrn, denn er hat geſieget wunderbar — das Roß und den Reiter hat er in's Meer geſtürzt,“ dem Tone nach auch nur eine geringe Erweiterung der ſoeben ſchon zweimal vernommenen Chorzeilen, und doch ſo neu, ſo feurig, ſo individuell belebt und groß, wie es nur aus einer heldenhaften Seele, nur von der wahren Schweſter des großen Brüderpaares gehört werden konnte, die in der Bibel auch „Prophetin“ genannt wird.[44]) An den Effect eines Frauenchores mit entſprechender Begleitung denkt Händel hier natürlich nicht weiter. Wie man ländliches mädchenhaftes Pauken und

44) „Clara Novello ſagte, ſie möchte nur gelebt haben, um dieſe Worte zu ſingen; ſie ſeien ihre höchſte Erinnerung, ihr höchſter Stolz.“ Mittheilung K. Reinthaler's in einem intereſſanten Aufſatze über Israel in Aegypten, im Bremer Sonntagsblatt 1862 Nr. 49 S. 398–99. Ein ganz ähnliches, aber noch weit längeres und reicheres Chorſolo ſetzte er bald hernach, im J. 1739, zu dem Schlußchore der kleinen Cäcilienode »As from the pow'r of sacred lays.« Friedemann Bach grübelte über einſtimmige Sätze, die ſo ſehr alle Harmonie einſchlöſſen, daß keine zweite Stimme dazu geſetzt werden könne. In den beiden genannten Inſpirationen war das Räthſel auf die der Kunſt allein würdige Art bereits gelöst, freilich nicht ergrübelt.

Reigen vorzustellen habe, wenn die Sache seine naturtreue Abbildung erforderte, hat er uns in Saul gezeigt; aber hier war nicht der Ort dazu, hier nahm der Frauenreigen einen höhern Schwung und wurde sofort von der flammenden Begeisterung der Gesammtheit umschlungen. Es ist denn auch derselbe, schon zweimal gehörte volle Chor, welcher in Mirjam's Töne unmittelbar einfällt und sodann, durch sie begeistert und ihre Worte aufgreifend, den Schlußgesang anstimmt. Von diesem sagten wir schon vorhin (S. 73), daß er, wenige Anfangstakte abgerechnet, nichts ist als eine genaue Wiederholung des den zweiten Theil eröffnenden Hymnus. Hierdurch erhält die zweite und größere Hälfte des Oratoriums eine Uebersichtlichkeit und Abrundung, die bei dem Charakter derselben als Preislied und bei ihren durch die breiten Tonbilder weit auseinander tretenden Formen höchst erwünscht, ja im höheren künstlerischen Sinne durchaus nothwendig war. Händel scheint auch in diesem Betracht für Tongestaltung jede Form und Wendung in seiner Gewalt zu haben. Den deutschen Kirchenkantaten um 1700, an denen er seiner Zeit selber eifrig mit gezimmert hatte, war es allerdings nicht anzusehen, daß sie sich noch einmal zu einem solchen Wunderwerke ausbauen würden. Und noch viel weniger konnte man ahnen, daß der simple Lobgesang der Kinder Israel, wie ihn die Kirche, auch noch die evangelische, als eins der heiligen Vermächtnisse der „lieben Patriarchen und Propheten" so unschuldig absang, in einem Oratorium von dieser Größe seinen Abschluß finden sollte.

Viel bewundert ist die musikalische Sprachgewalt der Chöre, die Kraft mit welcher die denkbar größten Tonmassen sich heben und senken, ausdehnen und zusammen drängen und jedem Winke gehorsam sind. Die musikalischen Formen an sich thun hierzu nichts oder wenig, da sie nach Erfordern überall frei durchbrochen werden: um so mehr aber ist das Gewordene ein Abbild der Macht des Händel'schen Geistes. Was er giebt, strömt aus der ersten Quelle. So ist sein Ausdruck nicht zunächst verständnißvolle Beobachtung des Wortsinnes, seine Betonung nicht eine Befolgung des Sprachtones, sondern rein auf schöpferischem Wege entstanden, durch Hervorhebung des innersten Wesens der Dinge. Insofern ist es schon oberflächlich, hier überhaupt von Betonung und Ausdruck zu reden. Diese Ton-

kunſt erweiſt ſich als ſchöpferiſch in demſelben Sinne, in welchem es von Gott heißt, was er ausſprach das ſtand da: durch den Ton tritt der Gegenſtand aus dem Gedanken in ideale Leibhaftigkeit über.

Den Arien hätte durch eine andere Faſſung in dieſem Oratorium anſcheinend eine noch größere Wirkung verſchafft werden können. Vergleicht man nämlich mit ihrer durchweg ruhigen, in ſich abgeſchloſſenen, mit den Chören nicht weiter verknüpften Form und Haltung die ſo durchſchlagende Wirkung der mit den Chören eng verbundenen, ſie einleitenden und weiterführenden Geſänge in Judas Makkabäus und andern ſeiner Oratorien: ſo möchte man wünſchen, daß auch in Iſrael eine derartige Verbindung hergeſtellt ſei, und dem gegenwärtigen Geſchmacke würde ohne Zweifel damit gedient ſein. Aber man ſieht bald, daß Händel zu der hier gebotenen Faſſung ſeiner Arien die triftigſten Gründe hatte, ja garnicht anders verfahren konnte. Eine treue und ungeſuchte Darſtellung mußte den Text, wenn ihm ſein Recht werden ſollte, ſo laſſen wie er urſprünglich ſtand, um ſo mehr da die großen Dimenſionen des Werkes breite Tonbilder erheiſchten, deren ruhige Aufeinanderfolge hier einen weit großartigeren, die Phantaſie beflügelnden und dem vielumfaſſenden Gegenſtande angemeſſeneren Fortgang gewährt, als bei einer häufig wiederholten Ineinsbildung und Miſchung von Solo- und Chorſtimmen würde zu erreichen geweſen ſein. Im Uebrigen iſt von ſelber einleuchtend, daß hier den Chören das Beſte und Wirkſamſte zufallen mußte und die Arien ſich vorwiegend nur in den milderen Anſchauungen geltend machen konnten. Dies führt uns auf die Geſammtform und Art des Werkes. Iſrael in Aegypten iſt ein Oratorium, in deſſen erſtem Theile der Text die Begebenheit *erzählend* darſtellt, in deſſen zweitem ein Siegesgeſang dieſelbe Begebenheit in lyriſch-epiſcher Faſſung d. h. im hohen Styl ebenfalls erzählend feiert: in dem ganzen Werke iſt der Text alſo weſentlich beſchreibend und berichtend. Man muß aber nicht meinen, deßhalb ſei nun das Oratorium Iſrael ein Epos; es iſt ſo wenig ein Epos, wie das Oratorium Saul ein Drama iſt. Das Epos ruht auf der Sage, das Drama auf Action, das Oratorium auf keins von beiden. Letzteres iſt eine Grundform der Muſik, die beiden erſten ſind Grundformen der Dichtung: ſie können einander abreichen, aber ein gene-

tiſcher Zuſammenhang fehlt gänzlich, als Kunſtorganismen ſind ſie auf völlig verſchiedenem Grunde gewachſen. Aus der Sage ſproßt die Blüte des Epos, ſie ſelber iſt Anfang der epiſchen Dichtung; aber mit der Tonkunſt ſteht die Sage direct in gar keiner Beziehung, ſie bildet Geſtalten für die Phantaſie, nicht Stimmen für den Geſang; der geſangliche oder muſikaliſche Theil des Epos iſt niemals der Rede werth geweſen noch hat er je zu einer wirklichen Tonkunſt geführt. Beide, Muſik und Dichtung wenn ſie rechter Art ſind, gehen immer direct an das bedeutſame Ereigniß, nur von verſchiedenen Seiten. Bei dem Epos wird ein Ereigniß durch Erzählung verkörpert, bei dem Drama durch Handlung: geſchieht es aber durch die vereinten Kräfte der Muſik, ſo heißt es Oratorium. Die Tonkunſt hat gleich der Dichtung einen unmittelbaren Zugang zu der Geſchichte, nicht einen durch Poeſie erſt vermittelten: bedient ſie ſich dennoch ſtets epiſcher oder lyriſcher oder dramatiſcher Formen, ſo geſchieht dies nicht, weil ſie deren zur Einführung in einen Gegenſtand bedürfte, ſondern weil keine andere Arten von Wortgeſtaltung vorhanden ſind. Die Muſik faßt alle Dichtung, ſobald ſie ſie benutzt, nicht als Dichtung auf ſondern als Sprache, nicht als Kunſt ſondern als Stoff, alle künſtleriſche Geſtaltung in dieſem Gebiete ausſchließlich ſich ſelber vorbehaltend. Allein auf dieſem Wege iſt es der Kunſt, auch der muſikaliſchen, möglich zur Natur zu gelangen, und wiederum, ohne den einfließenden Quell der Natur iſt jegliche Kunſtgeſtaltung vergeblich und nichtig. Nicht durch ein Aeußerliches und Fremdes, einer andern Kunſt Entlehntes, ſondern nur durch den behandelten Gegenſtand ſelber gewinnt das wahre Kunſtwerk zugleich Gehalt und Form. So iſt es bei allen Künſten: das vorliegende Ereigniß einer religiös-nationalen Befreiung anlangend, war es aber allein der Tonkunſt gegeben, daſſelbige als ein Lebendiges hinzuſtellen und dadurch allen Zeiten gegenwärtig zu halten. Denn für epiſche Dichtung war der Gegenſtand längſt verklungen, ſie hatte es nie über den Siegsgeſang und einige Wunderſagen hinaus zu bringen vermocht; für das Drama war er nie zu verwerthen geweſen, auch kaum für die bildenden Künſte: die Tonkunſt allein hing noch mit tauſend Fäden innig an ihm als an einem Lebendigen, vermittelt, nicht durch Dichtung oder Sage oder Bild, ſondern allein durch das

religiöſe Gemüth der chriſtlichen Völker, in welchem dieſe unendlich große Wunderthat, das heilige Urbild aller wahren nationalen Befreiung, Jahrtauſende lang und bis auf unſere Zeiten in voller Stärke wiederhallte. Deßhalb konnte auch noch in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein derartiges Kunſtwerk, am Born der Natur geſchöpft, zu Stande kommen. Durch die Anknüpfung an religiös-muſikaliſche Weiſen iſt das Oratorium Israel freilich noch keine Kirchen- oder geiſtliche Muſik geworden, wie man mißverſtändlich meint, ebenſo wenig als es ſich durch die Benutzung erzählender Texte in ein Epos verwandelt hat. [15])

Dem großen Werke Fluß und einheitliches Gepräge zu verleihen, iſt auch der Wechſel der Tonarten und die dadurch bewirkte Modulation und Verknüpfung der Sätze weſentlich behülflich. Die großartige überraſchende Verwendung der recitativiſchen Form, ebenfalls

15) In dem angeführten gehaltvollen Aufſatze von K. Reinthaler über dieſes Oratorium ſucht der Verfaſſer die Anlage der muſikaliſchen Formen, beſonders die Mehrſtimmigkeit, zu erklären indem er ſagt, Händel zeichne „als muſikaliſcher Maler den lebenden Strom der Sage. Es iſt die vielſtimmige Sage ſelbſt, die leibhaftig in dieſem Werk, 'Oratorium genannt', vor den Hörer tritt." Zu dem, was oben ſchon bemerkt worden, ſei hier noch folgendes hinzu gefügt. Das, was in Natur und Geſchichte vorhanden iſt, als ein Seiendes hinzuſtellen, iſt aller Kunſt Aufgabe: die Mittel, welche anzuwenden ſind, fallen aber ganz in das Gebiet jeder Kunſt. Man könnte nicht von außen etwas heraus oder hinein bringen, nicht ſagen, dies und jenes wird durch das und das bedingt, nicht ſagen z. B. Vielſtimmigkeit würde ſich hier wohl durch den vielſtimmigen Mund der Sage begründen laſſen, denn dann wäre die Kunſt nur nachzeichnend, einem (wenn auch dem herrlichſten) Dinge außer ihr unterthan gemacht, ſie ſoll ſein und iſt aber darſtellend, ſchöpferiſch, frei von innen heraus ein Ganzes ſchaffend, deſſen Maaße und Bedingungen ſie rein in ſich ſelber trägt. Die Kunſt, ſofern ſie auf Idealität Anſpruch machen will, darf daher von außen nichts weiter aufnehmen, als den Impuls zu der Aufgabe, und muß jede noch ſo verlockende Zumuthung, ihre Darſtellungsmittel durch irgend etwas außer ihr Liegendes leiten oder bedingen zu laſſen, beharrlich abweiſen, denn das führt unausbleiblich zur Knechtſchaft. In allen Ausartungen der Kunſt kommt es freilich ſehr leicht dahin, und aus verſchiedenen Gründen ſind derartige Ausſchreitungen unſerer Gegenwart beſonders nahe gelegt; nirgendswo anders als hier ſteckt auch der böſe Keim der „Programm-Muſik." Solchen Verirrungen ſollte man den vollen Stolz des Muſikers entgegen ſetzen und nur das wollen was die Kunſt will.

auf Anregung und nach Vorlagen von Kirchensätzen ausgebildet, gewann ihm selbst für die vollstimmigsten Chöre den reichen Tonwechsel, der sonst nur im Solorecitativ erlangbar schien. Der eigenthümlichste Satz in dieser Hinsicht bleibt „Er sandte dicke Finsterniß" (S. 68), der in Cdur mit einer Neigung nach Fmoll einsetzt und in Cdur schließt; aber auch alle übrigen Chorrecitative sind ebenso machtvoll als merkwürdig. Sämmtlich längere Chöre einleitend, entfernen sie sich meistens sehr weit von der anfänglichen Tonart. Auch bei den in eigentlichen Chorformen angelegten malerischen, große Vorgänge umfassenden Sätzen wird die Einheit der Tonart dann preis gegeben, wenn das darauf Folgende keinen rechten Abschluß und Ruhepunkt zuläßt. Der Chor im ersten Theil „Doch mit dem Volk Israel" (S. 69) beginnt in Ddur, senkt sich mit dem pastoralen Motiv sofort nach G- und Cdur, und knüpft einen freien Anhang daran der in Gdur schließt. Ein trefflicheres Beispiel noch ist der bald folgende „Er führte durch die Tiefe trocken sie hindurch" (S. 71), der in Esdur mit einem so langgestreckten vollkommnen Fugenthema beginnt, daß jeder, der hier nur sein Absehen auf die Form richtet und eine sogenannte Meisterfuge erwartet, sich getäuscht finden muß, denn obwohl alles höchst meisterlich gestaltet ist, hat der Satz doch nicht völlig die nach dem Eingange erwartete Ausdehnung, sondern wendet sich zuletzt durch Cmoll nach Gmoll, hier wie mit einem Halbschlusse unmittelbar einleitend, ja gleichsam hervorrufend den in aller Hinsicht gegensätzlich gehaltenen Chor „Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth." Wir bei unserer Gewöhnung an deutsche sogen. Meisterfugen würden kein Arg darin finden, wenn sich die beiden Themen zu doppelter und dreifacher Länge ausspönnen und in der anfänglichen Tonart mit einem Nachspiel schlössen, denn unser Gefühl ist durch diejenigen, welche wir im heimathlichen Sinne die deutschen Meister zu nennen pflegen, für große, wesentlich auf Chorwirkung beruhende Werke nicht richtig geleitet: aber der natürlich, wie durch Rede und Gegenrede, gesteigerte Fortgang wäre dann verloren gegangen, das also, was die Ausgestaltung des Einzelnen von dem Schwunge und der Haltung des Ganzen abhängig macht, über allen musikalischen Formen steht und mit ihnen nach höheren Zwecken schaltet. Ohne die klar bewußte Einhaltung eines solchen

Verfahrens wäre das Unternehmen, wesentlich, ja fast allein durch Chorwirkung ein einheitliches Oratorium zu schaffen, ein verfehltes oder unmögliches gewesen; nur eine mehr oder minder verbundene Lagerung von Chören, wie sie sich in Messen und andern Kirchenwerken vorfindet, hätte entstehen können, also nur was vor und neben Händel längst und überreichlich vorhanden war, nicht aber das völlig Neue und überragend Großartige was er durch geistvolle Benutzung kirchenmusikalischer Bildungen hier erst gestaltete. Auch im zweiten Theile finden sich Sätze dieser Art, aber das angeführte Beispiel ist vor allen andern lehrreich, weil es uns ein Verfahren zeigt, welches allein bei Händel möglich war. Man denke den Eingang einer solchen Doppelfuge mit einem so vollendet contrastirenden Thema und allen sonstigen Erfordernissen zu einer Meisterfuge in den Händen irgend eines andern der großen Tonkünstler, so würde man bald wahrnehmen, daß bei keinem derselben die geistige Freiheit hinreiche, hier die Herrschaft der Form abzuschütteln, und zwar deßhalb nicht, weil keiner von ihnen den Gedanken eines einheitlichen oratorischen Kunstwerkes erfaßt hatte, den Gedanken also, der als höheres Gestaltungsgesetz hier allein den Geist des Künstlers von den Fesseln musikalischer Formen zu befreien vermochte ohne ihn über die Bahnen der Kunst hinaus zu treiben. Man kann diesen Sachverhalt, so einleuchtend er scheint, doch nicht stark genug betonen, nachdem eben jene Freiheit, mit welcher Händel über die Fugenform schaltet, von beschränkten Tonlehrern als ein contrapunktischer Mangel hingestellt und für ein Ergebniß arbeitsscheuer Hast erklärt worden ist! — Wo im Verlaufe des Werkes irgend ein Einschnitt oder Abschluß sich findet, hält Händel strenge an der Einheit der Tonart fest. Dies gilt namentlich auch von allen Chören, auf welche Einzelgesänge folgen; niemals wird dann die Tonart zum Schlusse aufgegeben, selbst nicht bei einem so frei und weit sich ergehenden Chore wie „Das hören die Völker." So sehr war es ihm Ernst, Chor und Arie in diesem Oratorium auseinander zu halten.

Schon im ersten Bande S. 168 ff. ist eingehend die Rede gewesen von der Benutzung fremder Compositionen für Israel, namentlich eines Magnificat von Erba. Da sich inzwischen noch manches andere gefunden hat, so wäre zu einem sehr ausführlichen

Berichte hinreichender Stoff vorhanden. Eine genügende ſachliche Beſprechung — und mit einer ungenügenden könnte niemand gedient ſein — würde aber, vereint mit dem was die übrigen Werke betrifft, ein Buch füllen, möge denn auch lieber für ein ſolches zurück geſtellt bleiben. Neue Thatſachen für Dionigi Erba als Autor des Magnificat waren noch nicht aufzufinden, aber eine ſeither vorgenommene genauere Unterſuchung der Händel'ſchen ſowie der im Beſitz der Sacred Harmonic Society befindlichen Handſchrift ergab als unumſtößlich, daß beide nach Stimmbüchern angefertigt ſind, die Händel'ſche zeigt ſogar deutliche Spuren, welche auf damals in Italien üblichen Stimmendruck hinweiſen. Es iſt alſo Hoffnung vorhanden, das Werk in der Geſtalt gedruckter Stimmbücher noch einmal zum Vorſchein kommen zu ſehen. Inzwiſchen, am 3. Juni '63, iſt es ſchon als ein Werk von Händel in London zur Aufführung gelangt,[46]) hat aber den Erwartungen nicht entſprochen, alſo den dortigen muſikaliſchen Knownothings auf andere Art den nicht-Händel'ſchen Urſprung bezeugt. Das alte ſchöne Werk wird an ſich bei verſtändigem Vortrage immer eines guten Eindruckes ſicher ſein, aber als ein vorgeblich Händel'ſches muß es ſtets Fiasco machen und höchſt befremdlich erſcheinen. Es giebt hier alſo auch für die Menge eine kurze und überzeugende Beweisführung, die man denn getroſt überall da anwenden möge, wo das Werk ſeinem Urſprunge nach zweifelhaft iſt, oder als Compoſition eines Andern auf Koſten Händel's erhoben wird. Die alten Werke, welche er benutzte, ſind überaus tüchtig, durch und durch gedankenreich, echt muſikaliſch, auch nicht ohne Erhabenheit und Lieblichkeit, aber im Ganzen eng und beſchränkt, ſo daß ein Geiſt wie der ſeine auch nicht einen Augenblick, nicht einmal in den Jahren jugendlicher Unreife, darin ſeine Heimath finden konnte.

46) In Hanover Square Rooms durch eine katholiſche Geſellſchaft, worüber die Zeitung derſelben »The Universe« v. 6. Juni '63 ausführlich berichtet unter der pomphaften Ueberſchrift »Royal Favour to Catholics. Grand Concert of Church Music.« Das „große Kirchenconcert", aus Verſchiedenem gemiſcht, ſchloß würdig mit dem Marſche aus Meyerbeer's Propheten. Die „königliche Gunſt gegen Katholiken" beſtand darin, daß einem Muſikdilettanten, der zufällig katholiſcher Prieſter iſt, die Benutzung der Händel'ſchen Handſchrift geſtattet wurde!

Die erſte Aufführung von Iſrael in Aegypten fand Mittwoch am 4. April 1739 ſtatt „mit verſchiedenen Orgelconcerten, und beſonders einem neuen.“[47] Die Zeitungen des folgenden Tages ſchweigen darüber, aber eine derſelben, die Londoner Abendpoſt, hat eine Notiz von älterm Datum, welche uns jetzt höchſt ſeltſam erſcheinen muß. Sie ſchreibt: „Da die Theatercenſur den Autoren faſt ſo fürchterlich geworden iſt, wie das Inquiſitionsgericht den Juden und Ketzern, ſo waren die Patrone und Liebhaber der Muſik in großer Angſt für das Schickſal des neuen Oratoriums in Haymarket; Einige fürchteten nicht ohne Grund, daß der Titel ‘Iſrael in Aegypten’ völlig ſo anſtößig ſein würde, als der eines Befreiers ſeines Landes: aber da zur Aufführung deſſelben die Erlaubniß gewährt iſt, müſſen wir ſchließen, daß Hr. Händel ein größeres Wunder vollbracht hat, als Orpheus jemals, obwohl uns die Dichter von letzterem verſichern, wilde Barbaren, ja Stock und Stein hätten die Macht ſeiner Harmonie empfunden.“[48] Ein laut redender Beweis, daß das Oratorium damals, wie ſeinem Weſen und ſeiner Bildung nach, ſo auch dem Gefühl der Zeitgenoſſen ein wahrhaft Lebendiges war. Hierin iſt zugleich für ſein Schickſal der Schlüſſel gegeben. Mit dem Leben der Gegenwart war es auf's tiefſte verwachſen; aber in die Aufregung des Tages hinein gezogen, verrückte ſich der Standpunkt für ſeine Beurtheilung, das Werk war zu ſchwer, zu feierlich ernſt, zu gehaltvoll, um leichten vorübergehenden Stimmungen als erwünſchter Ausdruck entgegen kommen und als ſolcher populär werden zu können. Daß man dergleichen überhaupt erwartete, mußte ſchon Andere fern halten, die ſonſt nicht fort geblieben wären; Vielen hatte die unruhige Zeit ohnehin alles Intereſſe an der Kunſt verleidet. Nun kam ein Werk, in welchem eigentlich Niemand fand was er erwartet hatte; etwas Neues freilich war es, aber etwas wozu keiner

17) »At the K.'s Th. in the Hay-Market, this day, April 4, will be perform'd a New Oratorio, call'd *Israel in Egypt*. With several Concertos on the Organ, and particularly a new one.« London Daily Post, Mittwoch d. 4. April '39.

18) London Evening-Post v. 3./5. April '39.

der Hörer den richtigen Maaßſtab mitbrachte. Auch wer mehr geſucht und erwartet hatte, als eben in die herrſchende Stimmung paßte, war durch die Menge unüberſehbar großer Chöre fremdartig berührt und bald ermüdet. Händel hatte ſein Oratorium geraden Schrittes von der Kirchenmuſik aus geſtaltet, ja ſogar ein Stück derſelben, das Begräbniß-Anthem, unverändert eingeflochten: bevor alſo das Werk in ſeinem wahren Charakter begriffen war, mußte ſich nothwendiger weiſe die Anſicht dahin vereinigen, daß es zu ernſt ſei, zu ſehr im Kirchenſtyl gehalten. Auch noch manchen nicht unwichtigen Nebenzwecken und -Wünſchen trat es damit hindernd in den Weg. Was ſollte der praktiſche Walſh ſagen, dem hier unter beinahe dreißig Chorabſätzen für ſeine „Sammlung beliebter Geſänge in dem neueſten Oratorium genannt....“ die höchſt dürftige Leſe von fünf Arien und drei Duetten blieb? was ſeine Käufer, die treueſten Concertbeſucher, die von den Tonmaſſen in Israel nichts nachſingen und -ſpielen konnten? Wollte das Oratorium nunmehr einen ſolchen Weg einſchlagen, was konnten die Muſikdrucker ferner noch verhandeln, was die Zuhörer aus den Aufführungen mit nach Hauſe nehmen? Händel, nach zwei Tagen peinlicher Unentſchiedenheit, ſuchte zunächſt den Wünſchen für größere Mannigfaltigkeit durch Tilgung einiger Chöre und Einfügung von Sologeſängen zu willfahren. Am 7. April zeigte er die zweite Aufführung zum 11ten an vorläufig „mit Aenderungen und Zuſätzen“ außer den beiden Orgelconcerten, und fügt hinzu, dies ſei „die letzte Aufführung davon.“ In einer Anzeige vom 10ten heißt es, den Wünſchen der Freunde noch mehr entgegen kommend, das Werk werde „gekürzt und mit Geſängen vermiſcht.“[19]) Weder die Kürzungen noch die Einſchaltungen waren erheblich, das Werk war auf ſeinen Säulen zu feſt gegründet, in

19) »*Israel in Egypt*... With Alterations and Additions, and the two last new Concertos on the Organ. (Being the last Time of performing it.)« — »*Israel in Egypt*. Which will be shortened and intermix'd with Songs. And the two last new Concertos on the Organ. (Being the last Time of performing it.)« London Daily Post v. 7. und 10. April '39.

allen Theilen zu ſtark verbunden. Händel hat in ſeinem Original vier Einlagen bemerkt als: N°. 1, trough [Through] the Land, ſtatt des geſtrichenen Chores Egypt was glad when they departed; N°. 2, Angelico splendor, nach dem Chore But the waters overwhelmed the enemies; N°. 3, Cor fedele ex G, ſtatt des Chores And in the greatness of thine excellency .... Thou sentest forth thy wrath; N°. 4, La speranza la costanza, nach dem Duett Thou in thy mercy — ſämmtlich aus andern Stücken entlehnt und von der beliebten Signora Franceſina vorgetragen. Mit dieſen und einigen andern Aenderungen ging die zweite Aufführung vor ſich, ohne weſentlich größern Erfolg. Das Schickſal der Debora vor ſieben Jahren (vgl. II, 284 ff.) ſchien ſich wiederholen zu wollen.

Zwei Tage nach dieſer Aufführung brachte die Zeitung nachſtehenden Brief: „An den Herausgeber der Londoner Tagespoſt. Geehrter Herr! Bei meiner Ankunft in der Stadt vor drei Tagen war ich nicht wenig überraſcht zu ſehen, daß Hrn. Händel's jüngſtes Oratorium, Iſrael in Aegypten, welches nur erſt einmal gegeben war, zum Mittwoch als für das letzte Mal angezeigt ſtand. Ich meinte ſchon, ſein Genius möchte ihn diesmal verlaſſen haben, wurde aber angenehm enttäuſcht. Das Werk hat mich nicht nur vergnügt, ſondern auch bewegt, denn niemals begegnete mir noch eine Muſik, in welcher Wort und Sinn ſo gründlich ſtudirt und ſo klar verſtanden waren, und als der Bibel entnommen ſind die Worte ſehr erhabner Art. Es erweckt in der That meine Theilnahme, daß ein ſo ausgezeichnetes Werk eines ſo großen Genius verlaſſen daſtand, denn obwohl eine gebildete und aufmerkſame Verſammlung gegenwärtig war, zweifle ich doch, daß ſie genügt ihn zu weiteren Unternehmungen zu ermuthigen. Da ich es außerordentlich bedauern würde, der Gelegenheit beraubt zu ſein das Werk noch einmal zu hören, und manche andere Zuhörer derſelben Meinung waren, zugleich aber fürchte, Hr. Händel werde es ohne eine öffentliche Ermunterung nicht wieder vorbringen, da er ſich durch ſeine Anzeige (nämlich daß es das letzte Mal ſein ſolle) gebunden erachten dürfte: ſo bitte ich um die Erlaubniß, durch Hülfe Ihres Blattes nicht nur meine Wünſche, ſondern auch die verſchiedener Andern dahin kundzugeben,

daß er das Werk zu beliebiger Zeit in der nächſten Woche wieder aufführen wolle. Ich bin ꝛc. A. Z.“[50])

Aehnliche Wünſche, wie die unſers gutherzigen Muſikfreundes vom Lande, deſſen unbeholfener Ausdruck nur um ſo ſtärker für ſeine perſönliche Meinung zeugt, müſſen Händel von mehreren Seiten ausgeſprochen ſein, denn ſchon am nächſten Tage bringt die Zeitung die vorläufige Mittheilung von einer am 17. April ſtattfindenden Wiederholung,[51]) und dann am Tage der Aufführung noch die weitere Notiz, daß auch der Prinz und die Prinzeſſin von Wales zugegen ſein würden.[52]) Beides beſtätigte ſich; der Prinz, damals zum Beſchützer der Künſte ſich aufwerfend und namentlich alles för-

50) »To the Author of the London Daily Post.

Sir,

Upon my arrival in Town three days ago, I was not a little surpriz'd, to find that Mr. Handel's last Oratorio, (*Israel in Egypt.*) which had been performed but once, was advertis'd to be for the last time on Wednesday. I was almost tempted to think that his Genius had fail'd him, but must own myself agreeably disappointed. I was not only pleas'd, but also affected by it, for I never yet met with any musical Performance, in which the Words and Sentiments were so thoroughly studied, and so clearly understood; and as the Words are taken from the Bible, they are perhaps some of the most sublime parts of it. I was indeed concern'd, that so excellent a Work of so great a Genius was neglected, for tho' it was a Polite and attentive Audience, it was not large enough I doubt to encourage him in any future Attempt. As I should be extremely sorry to be depriv'd of hearing this again, and found many of the Auditors in the same disposition; yet being afraid Mr. Handel will not undertake it without some publick encouragement, because he may think himself precluded by his Advertisement (that it was to be the last time), I must beg leave, by your means, to convey not only my own, but the Desires of several others, that he will perform this again some thime next week.

I am, Sir,

Your very humble Servant.

A. Z.«

London Daily Post v. 13. April '39. „A. Z.“ iſt ein herkömmliches Zeichen dieſer Zeitung für Briefe, die nicht mit dem Namen des Einſenders unterzeichnet ſind.

51) »We are inform'd that Mr. Handel, at the desire of several Persons of Distinction, intends to perform again his last new Oratorio of Israel in Egypt, on Tuesday next the 17th Instants. Lond. Daily Post v. 14. April '39.

52) »We hear the Prince and Princess [of Wales] will be at the King's Theatre in the Hay-Market this Evening, to see [!] *Israel in Egypt.*« Lond. Daily Post v. 17. April '39.

dernd was in die oppositionelle Richtung einschlug, war nebst seiner liebenswürdigen Gemahlin gegenwärtig und zog eine glänzende Versammlung nach sich. Ein durchschlagender Erfolg, der dem Werke die Pforten einer größeren Oeffentlichkeit aufgethan hätte, war aber auch diesmal nicht zu erreichen; die am folgenden Tage zum 19ten angesetzte Wiederholung wurde als irrthümlich widerrufen,[53]) und so hatte es bei drei Aufführungen vorläufig sein Bewenden.

Dennoch sollte diese letzte, auf Wunsch der Freunde des Werkes veranstaltete und nur in Folge ihres eifrigen Bemühens so verhältnißmäßig zahlreich besuchte Vorstellung nicht vorüber gehen ohne Kundgebungen veranlaßt zu haben, die wenigstens sein tief erregtes Künstlergemüth einigermaaßen beruhigten. Er hatte seit der ersten Aufführung des Israel Tage der tiefsten Einkehr, der Besorgnisse und Zweifel verlebt, wie nie zuvor. Was er in freudiger Kühnheit aufgebaut hatte — war es nur ein Irrthum gewesen? War die Musik der Vorzeit, auf der er fußte, namentlich die kirchliche, wirklich keiner höheren Ausbildung fähig oder bedürftig? Mußte es bei den bisherigen Formen und Gegensätzen verbleiben, ließen sie sich durch nichts Höheres vereinen und krönen? Wenn sich dies heraus stellte, dann lag nicht nur hier ein einzelnes verfehltes Werk vor, sondern sein ganzes Leben war verfehlt, war seinem Kerne nach nur ein großer Irrthum, an welchem er nun, wo er die Höhe meinte erklommen zu haben oder ihr doch nahe gekommen zu sein, gräßlich scheitern sollte. Was derartige Gedanken noch beängstigender machte, war ein Blick auf die schwindenden musikalischen Kräfte. Vor wenigen Jahren noch hatte London alles in der Fülle, ja im Ueberfluß geboten, jetzt war ein auf Sologesang basirtes Werk in englischer Sprache kaum noch zu besetzen, die Chormassen behielten die nationale Beschränktheit und Steifheit trotz aller Händel'schen Zucht, und

53) »This day will be perform'd the last New Oratorio, call'd *Saul*.' And not *Israel in Egypt*, (as by mistake was advertised in Yesterday's Bills and Papers.) With a Concerto on the Organ, by Mr. Handel; and another on the Violin, by the famous Signor Piantasima, who is just arriv'd from Abroad«. Lond. Daily Post v. 19. April '39.

der frühere muſikaliſche Heißhunger des Publikums war einer trägen Ueberſättigung gewichen. Waren dies nicht Zeichen abſinkender Kräfte, alſo auch einer abſinkenden Kunſt? Glänzende muſikaliſche Inſtitute in Italien und Deutſchland, üppig an Wuchs in Blüten und Düften prangend ſo lange ihnen der Tag hold war, verfielen ohne eine bleibende Frucht gereift zu haben — wie ſollte es hier denn anders kommen? Doch dagegen bäumte ſich wieder ſein innerſtes Bewußtſein, welches ſich ſo ſicher fühlte wenn nur von allem Uebrigen, von der Stellung der Menſchen zu ſeiner Kunſt, abgeſehen werden konnte. Aber hiervon konnte er wieder nicht abſehen, nicht nur weil ſeine Exiſtenz von der Theilnahme der Oeffentlichkeit abhing, ſondern namentlich, weil nach ſeiner großartig freien Anſchauung nur diejenige Kunſt wahre Kunſt war, welche vor der Gegenwart die Feuerprobe beſtanden hatte. Dann wieder wußte er ſich ſo rein von Nebenzwecken, ausſchließlich nur den Winken der Kunſt gehorſam, eben bei ſeinen beſten Unternehmungen. Und ſo ſchwankte er rathlos hin und her. Man hat nun — im gegenwärtigen ſcheinheiligen England iſt dies Mode geworden — ſeine Zeitgenoſſen hart angeklagt, daß ſie ſich des Künſtlers und ſeines Werkes nicht öffentlich angenommen. Möge alſo denen, die es heute ſo glücklich weit gebracht zu haben meinen, zur Beſchämung dienen, wenn nun der Beweis vorgelegt wird, daß begeiſterte Parteinahme ſich bei dieſem Werke entſchiedener und lauter ausgeſprochen hat, als bei einem andern Händel'ſchen, ja überhaupt bei irgend einem Kunſtwerke aus damaliger Zeit. Am Tage nach der dritten Aufführung verfaßte ein Hr. „R. W." (vermuthlich derſelbe welcher als »Richard Wesley Esq.« unter den Subſcribenten des Alexanderfeſtes erſcheint) einen Aufſatz für die Londoner Tagespoſt, der Aufſehen erregte und viel geleſen wurde; die Nummer in der er erſchien iſt verloren gegangen. Als Händel im nächſten Jahre das Werk auf Wunſch der Freunde wiederholte, jedoch „nur das eine Mal in dieſer Saiſon,"[51]) erinnerte ſich der patriotiſche Herausgeber der Tagespoſt

51) Israel in Egypt. »(For this Day only in this Season.) With a New Concerto for several Instruments, and a Concerto on the Organ«. Lond. Daily Post v. 1. April '40.

auch des Aufsatzes vom vorigen Jahre und ließ ihn, mit einer wackeren Vorbemerkung versehen, wieder abdrucken. Hier folgt das Ganze.

„Weil nach der Nummer, in welcher der folgende Brief im vorigen Jahre gedruckt wurde, eine so große Nachfrage gewesen ist, daß die Wünsche durch die vorhandenen Exemplare nicht alle befriedigt werden konnten, so hat der Verfasser desselben zugelassen, daß wir ihn bei dieser Gelegenheit wieder abdrucken. Das Werk, von welchem hier die Rede ist, wird heute Abend aufgeführt; wir hoffen, der Brief werde eine nicht unpassende Einleitung dazu sein, indem er darauf gerichtet ist, jene feierliche Stimmung des Geistes zu erzeugen, mit welcher solche Werke heiliger Tonkunst angehört werden sollten. Und wenn die Eindrücke von unsern früheren Demüthigungen nicht mit dem kalten Winter wieder verschwunden sind, so darf man hoffen, daß das, was in dem Briefe über eine gegen uns gerichtete allgemeine papistische Verbündung geäußert ist, uns dazu helfen kann, in rechter Weise gegen alle unsere Feinde aufzustehen.

„Mittwoch Morgen, April 18. 1739.

„Geehrter Herr,

ich erlaube mir, mit Hülfe Ihrer Zeitung, nicht Herrn Händel sondern vielmehr der Stadt zu gratuliren zu der Versammlung, welche gestern Abend bei Israel in Aegypten gegenwärtig war. Die Herrlichkeit des einen Mannes tritt zurück verglichen mit der einer so zahlreichen Versammlung. Daß man die Neigung hat ein solches Werk zu ermuntern, und die Fähigkeit besitzt von einer so wahrhaft geistgeweihten Composition entzückt zu werden, ist nicht viel geringer als jene unvergleichliche Uebermacht selbst, welche zuerst die in diesem Drama enthaltenen edlen Gedanken aus der heil. Schrift auswählte und jedem derselben sodann durch die erhabene Tonkunst seinen wahren Ausdruck verlieh. Dieses hat der unnachahmliche Autor in einer Weise gethan, wodurch er weit sich selbst überragt, wenn man irgend eine andere seiner meisterhaften Compositionen damit vergleicht. — Aber welch ein herrliches Schauspiel! eine gedrängte Versammlung der ersten Häupter der Nation zu sehen, an ihrer Spitze den Thronerben und seine geliebte Gemahlin, alle wie bezaubert von

dieſen Klängen, und ſo nicht nur in die Preiſe der Gottheit mit einſtimmend, ſondern auch zugleich den Fähigkeiten derjenigen menſchlichen Natur, welche dieſe Klänge ſo zu ſagen zuerſt ſchuf, ihre Huldigung darbringend! Nichts zeigt den Werth eines Volkes mehr, als ſein Geſchmack für öffentliche Unterhaltungen: und ſollte man annehmen dürfen, was ich zu unſerm Beſten hoffe man darf es annehmen, daß Werke dieſer Art oft wiederholt werden könnten, ſo würden große und glänzende Verſammlungen in den wahren Geiſt einer ſolchen Unterhaltung eingeführt werden, in den Preis Gottes für die Sorgfalt ſo er ſeinen Gerechten zuwendet (ſ. Textbuch S. 6), und für all das Gute was er ihnen gewährt. Wenn ein ſolcher Geſchmack ſich allgemein in einem Volke verbreitete, dieſes Volk dürfte bei einer gleichen Gelegenheit, ſofern eine ſolche ihm zuſtoßen ſollte, dieſelbe **Befreiung** erwarten, welche dieſe Preislieder feiern; und das proteſtantiſche, freie, tugendhafte, vereinigte, chriſtliche England hätte wenig zu fürchten zu irgend einer folgenden Zeit von der ganzen Gewalt eines ſich gegen uns erhebenden knechtiſchen, frömmelnden, unchriſtlichen Papismus, ſollte ſich je einmal ſo etwas ereignen.

„Wenn die Stadt noch wieder mit einer Aufführung dieſes Werkes geſegnet wird, ſo möchte ich jedem empfehlen, das Textbuch des Drama mitzunehmen: denn obwohl ſchon die Harmonie in ſich ſelbſt ſo unausſprechlich groß iſt, iſt ſie es doch noch in einem unendlichen Maaße mehr, wenn die unterliegenden Worte dabei beachtet werden, beſonders wenn jeder, der das Buch bei ſich führt, zugleich ein Herz für den Sinn wie ein Ohr für den Klang mitbringen würde.

„Der beſchränkte Raum Ihres Blattes verſtattet nicht auf Einzelheiten einzugehen: doch jene, welche die Muſik hören ohne die Worte zu kennen, oder denen beim Beſitz des Buches doch der rechte Sinn fehlt, wiſſen nicht wie viel ihnen von einem ſo vollkommnen Genuſſe verloren geht. Der ganze erſte Theil [das Anthem] iſt ausſchließlich einer frommen Andacht gewidmet; und obwohl der zweite [der jetzige erſte] Theil weſentlich hiſtoriſch iſt, ſo berichtet er doch die großen Thaten der göttlichen Macht, und Sinn und Ton haben

daher einen wechſelbezüglichen Einfluß auf einander. 'Er ſandte Hagel herab', und vor allen 'Aber die Feinde überſtrömte die Waſſerfluth.' Die Erhabenheit der Einbildungskraft des großen Tondichters wird hier jedem, der Sinn und Ton erwägt, als unausſprechlich erſcheinen. Daſſelbe gilt von dem 'Er iſt mein Gott, ich will bereiten ihm eine Wohnung' im dritten [zweiten] Theil. Desgleichen [die Arie] 'Du ließeſt weh'n deinen Hauch' und, um nichts weiter zu nennen, 'Der Herr regiert auf immer und ewig', und Mirjam's Geſang am Schluſſe.

„Es iſt eine Art von geſondertem Daſein, was die Muſik hier getrennt von den Worten für ſich in Anſpruch nehmen darf; es iſt Seel' und Leib vereinigt, wenn gleichzeitig gehört und geleſen. Nähme man ſich alſo vor Beginn der Aufführung nur einen Augenblick Zeit, die Worte dieſes heiligen Drama zu leſen, ſo würde das Entzücken dadurch außerordentlich erhöht werden. Das Theater ſollte man bei dieſer Gelegenheit mit einer größeren Feierlichkeit betreten, als eine Kirche; und zwar deßhalb, weil die Vorſtellung, zu welcher man geht, wahrlich in ſich ſelbſt die edelſte Verehrung, der feierlichſte Dienſt der Gottheit iſt, welcher nur jemals in einer Kirche ſtatt fand. Eine ſo verklärt erhabene Bethätigung der Frömmigkeit, wie ſie dieſes Oratorium durchdringt, müßte für den, deſſen Herz und Ohr würdig dafür geſtimmt iſt, ſelbſt die Hölle weihen.

„Denn die Art der Thätigkeit heiligt den Ort, und nicht der Ort die Thätigkeit. Und wenn äußerliche Dinge und Begebniſſe meine guten Werke beeinträchtigen können, ſo ſehe ich nicht, wo ich denn jemals ein gutes Werk vollbringen könnte als nur in der größten Einſamkeit. Wer dieſes eine Abſchweifung von dem erhebenden Gegenſtande nennt, der wird mich entſchuldigen, wenn er ſich der beſchränkten, ſinnloſen Einwürfe erinnert, welche gegen eine ſo wahrhaft religiöſe Vorſtellung wie die gegenwärtige, und gegen die übrigen Oratorien, erhoben worden ſind, ſowohl gegen den Beſuch derſelben wie gegen die Mitwirkung bei ihrer Aufführung, lediglich auf Anlaß des Ortes an welchem ſie ſtatt finden, und zwar erhoben worden von Perſonen die Frömmigkeit und wahre Tugend beſitzen.

„Man hat mir erzählt, daß der große Tonſetzer ſelber die Worte

aus der heil. Schrift ausgewählt hat. Wenn dies der Fall ist, so zeigt seine vortreffliche Wahl wie auch seine herrliche Vereinigung der Pracht des Klanges mit der Größe des Gegenstandes, auf welchen Weg sein angeborner Genius ihn leiten möchte, wenn er nur Ermuthigung fände; und spricht es zugleich lebhaft aus, daß die Harmonie seines Herzens ebenso überragend und außerordentlich ist, wie die Schönheit und Gewalt seiner Einbildungskraft und seine Gewandtheit in der Tonkunst.

„Ich kann nicht schließen, ohne mein Bedauern auszudrücken über den Nachtheil, welcher einem so großen Meister aus dem Zustande mehrerer seiner Sänger erwächst, welche so äußerst unzulänglich sind einem Gegenstande Genüge zu thun, der durch eine würdigere Aufführung doch nur in einem um so viel vortheilhafteren Lichte erscheinen würde. Diese Erwägung muß jeden human Gesinnten ernst stimmen, wo ein leichtsinniger Zuhörer ganz anders berührt werden würde. Ich schließe mit dieser Maxime: daß bei öffentlichen Vorstellungen ein jeder erscheinen sollte mit dem vernünftigen Wunsche unterhalten zu werden, oder mit dem höflichen Vorsatze, in keiner Weise das Vergnügen Anderer zu stören. Und daß man Zerstreuung und lärmende Gespräche einstelle, und sich der einfältigen Ziererei enthalte bei solchen Gelegenheiten laut den Takt zu schlagen, ist ein großes Kompliment welches man dem göttlichen Autor eines so geweihten Gegenstandes und auch der Versammlung erzeigt, in Wahrheit aber ein noch größeres in Bezug auf sich selbst. Ich kann nicht umhin, da ich einmal diesen Gegenstand berühre, noch hinzu zu fügen, daß ich bei der Musik und bei tiefem Schmerz in der Tragödie eine gänzliche Stille für einen weit angemesseneren Ausdruck von Beifall halte, als all den so sehr beliebten lärmenden Applaus, wie groß auch immer das Recht der Gewohnheit dafür sein mag. Ich bin ꝛc. R. W.“ [55])

Der Brief ist ein unschätzbares Denkmal aus jener Zeit. Er ist dem Verfasser aber nicht so leicht aus der Feder geflossen; man sieht an dem schweren ringenden Ausdrucke, wie viel Anstrengung

55) London Daily Post No. 1696 v. 1. April 1740. Englisch mitgetheilt in der Beilage I.

es ihn gekoſtet ſich zu der Erhabenheit ſeines Gegenſtandes aufzuſchwingen. Aber ſolches iſt ihm auch vollſtändig gelungen, er ſpricht die höchſten Wahrheiten aus, und es wird uns hier erſt recht anſchaulich welche Hemmniſſe das Oratorium nieder zu halten ſuchten. Die heilloſe Anſicht der „Kirchlichen", daß das Oratorium, weil heilige Dinge im Theater aufführend, eine Entweihung, eine Blasphemie ſei, deren zugleich jeder ſich ſchuldig mache der daran Theil nehme, war, wenn auch in etwas gelinderer Faſſung, öffentliche Meinung geworden und als ſolche ſelbſt in die träge Maſſe der Gleichgültigen gedrungen; und wer recht unbefangen, billig denkend und muſikkundig zu ſein meinte, moderirte das allgemeine Vorurtheil wohl dahin, daß Oratorien im Theater doch immer etwas verlören, eine ſo wundervolle Erhabenheit auch Händel's derartige Compoſitionen durchdringe.[56]) Dieſer auf Gewohnheit und Geiſtesträgheit beruhenden Einbildung ſetzt nun unſer Verfaſſer mit Händel'ſcher Kühnheit und ganz in ſeinem Sinne den Ausſpruch entgegen, ſolche Werke müßten ſelbſt die Hölle weihen. Händel hat aber auch, ſoviel man weiß, nie, nicht einmal vorübergehend in der Noth, dem Vorurtheile ſoweit nachgegeben, daß er für ſein Oratorium ein Unterkommen in der Kirche geſucht hätte — wo man ihm doch Raum geſchafft haben würde, wenn nicht bei den Hochkirchlichen, dann mit offnen Armen bei den Diſſenters, von denen ſich in den Methodiſten in eben jenen Tagen noch ein neuer Zweig erhob. Aber ſeine Muſik war keine Kirchenmuſik, und feſt hielt er am Theater, weil es als die allgemeine freie Concertſtätte den einzig paſſenden Raum für ſeine Tonkunſt darbot. Frei war er und kein Parteimann, und in Leben und Kunſt blieb er dem Grundweſen ſeiner Natur getreu. So allein konnte entſtehen was durch ihn entſtand, konnte auch aus dem Gegenſtande, der bisher nichts geboten hatte als Stoff zur Erbauung für Gläubige, ein Weihegeſang der Freiheit werden, für alle Menſchen, für alle Zeiten. Es bedarf keiner Worte über die wirklich wunderbare Stelle, wo der Verfaſſer des obigen Briefes ſein Volk hinweiſt auf die Quelle der edelſten Kraft der Freiheit, welche hier

56) Wörtlich ſo drückt ſich John Lockman aus, im Vorworte zu dem von ihm gedichteten Operntexte Roſalinda, Lond. 1740, p. XX—XXI.

ſtröme für alle die nur Muth und Ernſt beſitzen um in vollen Zügen aus ihr zu ſchöpfen: man möge ſie tief beherzigen, denn ſie deutet geradeswegs auf den Kern der Wirkung, die von Händel's Kunſt immer ausgehen muß wo ſie in ihrer Eigenartigkeit und Reinheit aufgenommen wird. Auch ſchon damals im Laufe weniger Jahre hat ſich ſein Werk im Großen und Ganzen herrlich bewährt, ja ſelbſt das von der Oeffentlichkeit preis gegebene Oratorium Israel übte durch die nie erkaltende Begeiſterung der Eingeweihten auf dieſe ſelbſt, und durch deren niemals verhehlte Anſicht, daß es zu tief, zu groß ſei um von der flachen Menge verſtanden zu werden, auch indirect auf die Geſammtheit eine nachhaltige Wirkung aus. Alles war heilbringend, was der Menge ihre geiſtloſe Verflachung half zum Bewußtſein führen, an der man ſonſt zu Grunde gegangen wäre; die Zeit lag ſo im Argen, daß der Verfaſſer des Briefes die Zuhörer bei Israel ganz ernſtlich für ihr Kommen und Zuhören preiſen durfte, denn ihm und allen, welche die Gegenwart kannten, wollte es faſt ein Wunder ſcheinen, daß ſolch ein Werk überhaupt noch angehört wurde. Und als nun durch das leichtſinnige und ſelbſtſüchtige Treiben der Partei-Freiheitler die Nation nur zu bald in die Enge gerieth, waren es allein Männer von einer Höhe und Kühnheit des Geiſtes, wie ſie ſich in dieſer Muſik kund giebt, welche Rettung brachten und auf's neue für eine nun ſchon hundertjährige Dauer die britiſche Größe, das eigentliche moderne England begründeten. Nicht als ob dieſe Männer direct aus Händel's Werkſtatt gekommen wären (obwohl von manchen unter ihnen bezeugt iſt, daß ſie ihm nahe ſtanden), ſondern frei von allen Seiten ſtrebten die beſſeren Kräfte zum Lichte, zur Herrſchaft empor: aber ſeine Muſik bewirkte allgemeinhin die ſo nothwendige Läuterung und Vertiefung des inneren Sinnes und gewährte dem Gemüthe nach langem Schwanken gleichſam eine neue Verfaſſung, einen bleibenden Halt. Und ſchnell reifte die ſo gefeſtigte Geſammtheit zu entſprechenden ſittlichen und politiſchen Thaten heran. Nicht erzeugen kann der Künſtler die Kräfte der Zeit, wohl aber der edelſten Triebe derſelben ſich bemeiſtern, ſie läutern, durch Läuterung unendlich ſteigern und ſo nach allen Seiten hin ſegensreiche Befruchtung ausſtreuen. Ich ſchreibe kein Programm für die Gegenwart, ſondern ein geſchicht-

liches Werk in welchem vorſpringende Schritte unterſagt ſind, kann hier aber den Wunſch nicht zurück halten, daß unſere wahren Patrioten auf das Verhältniß der Werke dieſes Künſtlers zum Leben einmal ihr ganzes Nachdenken richten möchten.

Nach der Wiederholung am 1. April '40 ruhte Israel ſechzehn Jahre lang, erſchien dann am 17. und 24. März '56 in einem etwas neuen Gewande, indem ſtatt des Begräbniß-Anthem faſt der ganze erſte Akt aus Salomon und einiges Andere nunmehr den erſten Theil bildete; am 4. März '57 wurde er wiederholt und am 21. Februar '58 zum letzten mal unter Händel's Direction gegeben: von ihm ſelber in allem alſo nur acht mal.[57]) Auch erſchien nichts davon

57) Einige ſonſtige Aufführungen Israel's während Händel's Lebzeiten gingen von Andern aus, von Hayes in Oxford, der Academy of ancient Music in London, u. ſ. w. Die Akademie ſcheint aber das Ganze nie nach der Ordnung des Componiſten, ſondern das Funeral Anthem ſtets für ſich gegeben zu haben, ſelbſt wenn es nebſt andern Theilen des Israel an demſelben Abende aufgeführt wurde. Dies lehrt uns das Textbuch der ohne Zweifel früheſten Aufführung des Werkes in der Akademie vom 10. Mai '39: »The Song of Moses, and the Funeral Anthem for her late Majesty; set to Music by Mr. Handel, and performed by the Academy of Ancient Music, on Thursday, May the 10th, 1739. London: Printed in the Year MDCCXXXIX.« Demnach gaben ſie das Anthem für ſich und den letzten Theil des Israel ebenfalls für ſich, trennten alſo wieder auf, was der Meiſter ſoeben erſt zuſammen gefügt hatte. Man muß darin eine Kritik von Seiten der Akademie, aber auch eine Gutmüthigkeit, eine ſeltene Unbefangenheit Händel's erblicken, die von den anſpruchsvollen Bedingungen, unter welchen moderne Componiſten die Aufführungen ihrer „Kunſtwerke" zu erlauben pflegen, ſonderbar genug abſticht, denn er gab nicht nur ſofort nach ſeiner erſten Aufführung die Partitur her, ſondern geſtattete den Leuten auch unbedenklich, daß ſie vor ihrem Publikum damit machten was ſie für gut hielten. Und wirklich waren ſie hierbei glücklicher als der Autor ſelber, da ſie die Form fanden, in welcher das Publikum ſich mit dem Werke dauernd befreunden ſollte. Eine Sammlung von Texten der in der Akademie für gewöhnlich aufgeführten Werke aus dem Jahre 1768 (The Words of such Pieces, as are usually performed by the Academy of Ancient Music. 2d. Edition. London, 1768. 8.) bietet pp. 152 – 156 das Oratorium »Israel in Egypt« in zwei Theilen ganz ſo wie es von Anfang an gedruckt iſt und ſeit geraumer Zeit in England aufgeführt wird. Die Akademie alſo hat hier den ebenſo einfachen als richtigen Weg gebahnt, während die eigentlichen Oratorienaufführungen in dem Jahrzehend nach Händel ſich ſehr weit verirrten und geſchmackloſen Unſinn zuſammen ſtellten. Dieſe letzten ſcheint Deutſchland ſich zum Muſter nehmen zu wollen, denn Lindpaintner hat auf

gedruckt, die Partitur (des zweiten und dritten Theils, also des ganzen jetzigen Oratoriums) kam bei Randall erst nach Händel's Tode heraus. Der Erfolg blieb auch bei den letzten Aufführungen wesentlich der alte: die Menge hielt sich scheu zurück. „Israel zog nicht", schreibt Frau Delany am 27. März 1756, „es ist zu feierlich für gewöhnliche Ohren," auch die Ohren dieser hochgebildeten Dame waren diesmal „gewöhnliche", denn eine Kaffeegesellschaft war verlockender für sie als das Oratorium.[58]) Das „Feierliche" darin — womit die in kirchlichen Formen gehaltenen Sätze gemeint sind, also dasjenige was wir oben als Compromiß, als geschickte musikalische Verdeckung eines weder zu umgehenden noch in ursprünglicher Lebendigkeit zu gestaltenden Textes, oder mit andern Worten als die schwachen Punkte des Oratoriums bezeichneten — hat von Anfang an nicht anziehend gewirkt. Völlig im Gegensatze zu den jetzt in England üblichen Declamationen über das „unbegreifliche" Schicksal Israel's und über Händel's stumpfsinnige Zeitgenossen, sind wir letzteren die Gerechtigkeit schuldig hervor zu heben, daß, wenn sie sich auch leider durch Trägheit und Vorurtheil abhalten ließen in das wundervolle Werk einzugehen, sie dabei wenigstens keinen verschrobenen Kunstsinn an den Tag legten, wenn sie auch eine freilich viel zu ferne, so doch eigentlich keine unrichtige Stellung zu demselben einnahmen und wenigstens zum Theil nur durch das zurück gehalten wurden, was auch die Kritik als die schwache Seite bezeichnen mußte. Hierauf kommt mehr an als man meinen sollte: der Trägheit, dem Vorurtheil ist abzuhelfen, der Verschrobenheit niemals. Denn so war immer noch freie Bahn gelassen, das Publikum auf einem andern Wege vielleicht desto sicherer zu gewinnen. Es ist garnicht ausgemacht, daß Händel, wenn er mit Israel in Aegypten, welches man viel zu voreilig das größte seiner Werke genannt hat, alsobald durchgedrungen wäre, auch so schnell wie jetzt den letzten Schritt ge-

---

ihrer Grundlage ein trauriges Machwerk geliefert und unsere Vereine führen es auf, hinterher aber wird Händel zurecht gesetzt, daß „sein" Werk den Erwartungen „doch nicht ganz" entsprochen habe!

58) *Mrs. Delany* (Mary Granville), Autobiography and Correspondence III, 415. 417.

than und das Gebiet des vollendeten Oratoriums nach allen seinen Hauptrichtungen durchmessen hätte. Er würde in den erhabenen Gefilden der Psalmen, an denen seine Seele hing, dann vielleicht länger verweilt und ähnliche Werke aus ihnen zusammen gestellt haben, mit denen der Kunst doch nicht weiter gedient sein konnte; er würde dies um so lieber gethan haben, da er hier Herr der Worte und von den Vorlagen kleiner Poeten unabhängig war. Aber ihm sollte noch keine Ruhe gegönnt sein, unaufhaltsam trieb ihn das Schicksal weiter.

So allein erfüllte er seine Mission — was jetzt durch eine unbefangene Ueberschau seines ganzen Lebens allerdings leichter begriffen werden kann, als von Händel selber in seinen derzeitigen Bedrängnissen. Es gab damals Augenblicke wo er sich völlig verirrt fühlte, die Spuren neuer Werke schienen immer wieder wie im Sande zu zerrinnen, nichts wollte haften. Wenn er aber mit diesen neuen und größeren Formen nicht durchdringen sollte, dann mußte er sich Bononcini's und anderer großer Meister erinnern, wie sie in ihren alten Tagen absanken, und ihm vor einem ähnlichen Schicksale bange werden; denn bereits in der Mitte der Funfziger stehend, sprudelte der Quell der Melodien nicht mehr in früherer Fülle, und nur dann fühlte er die ganze Jugend sogar in verstärktem Maaße wiederkehren, wenn er sich neue, größere, ja die höchsten Aufgaben stellte. Nun ging er einher tiefernst und grüblerisch, in Nachdenken versunken, wie man es an ihm in ähnlichem Grade nie zuvor wollte bemerkt haben; bei den bekannten früheren Anlässen war er mehr in hellen Zorn aufgelodert, jetzt aber versank er still in sich, studirte und studirte — vergeblich[59]), wie sich Viele sagten, denen schon diese größere Stille und Einkehr nicht das Anzeichen einer vor sich gehenden Vertiefung war, sondern der Eintritt der Schwäche und Muthlosigkeit und das Aufgeben seines früheren Charakters. Man betrachtete ihn als unglücklich, als Einen der sich selber so fühle, weil ihm höchst gewagte künstlerische Schritte mißlungen waren, und der Pöbel setzte sich nun zu Gericht, wie er es in solchen Fällen zu thun

59) Carey's Worte aus d. J. 1738: s. Jahrbücher I, 302.

pflegt. Londoner Geschwätz verbreitete sich weithin, auch nach Hamburg wo es bei Mattheson seinen Widerhall fand. Trotz Händel's Ablehnung machte dieser immer auf's neue Versuche, ihn zur Abfassung seiner Biographie zu bewegen (s. Bd. II, 383), auch jetzt wieder, zu einer Zeit also, wo der ausgesuchteste Hohn ihn wohl durch nichts hätte mehr verwunden können, als durch die Bitte, sein Künstlerleben zu Papier zu bringen. Mattheson konnte freilich nicht wissen, daß seine lästige Briefstellerei diesmal dem Empfänger wie eine bittere Satire vorkommen mußte, aber nichts entschuldigt die Art wie er davon erzählt. Er schreibt: „Seit der Zeit, und zwar den 10. Nov. 1739, da der Hof und der hohe Adel, ja die ganze Nation mehr auf den schädlichen Krieg, als auf Schauspiele und andre Lustbarkeiten bedacht, auch daher kein Vorwand zu nehmen war, geschah eine wiederholte, so höfliche, als vernünftige, und mit vielen Bewegungs-Gründen begleitete Anregung; sie ist aber eben so fruchtlos abgegangen, als die vorigen. Man hat mir im Vertrauen melden wollen, es trachte dieser weltberühmte Mann so fleißig nach der Auflösung eines gewissen Canonis clausi, der sich anfängt: Frangit Deus omne superbum &c. daß er alles andre darüber aus den Augen setzet. Allein ich will für die Wahrheit sothanen Berichts im geringsten nicht Bürge werden.“[60]) Mattheson's unläugbar großes Geschick, das, was sein Inneres bewegt, in einen behenden Ausdruck zu fassen, giebt sich hier sehr glücklich kund, denn die hündische Vorstellung, nach welcher Händel sich damals in dem Zustande eines gebrochnen Hochmüthigen befunden hätte, ist durch die anscheinend harmlos und vorsichtig mitgetheilte Nachricht, er grübele über einen musikalischen Räthselcanon mit dem Texte „Gott zerbricht alles Uebermüthige“ witzig genug ausgesprochen. Die Mißdeutung niedriger Gesinnung stempelte hier zum Verbrechen, was sein eigentliches Verdienst und das Fundament seines Weltruhmes werden sollte! und die böse Nachrede, obwohl einer so schimpflichen Musikantenbeschränktheit entsprungen, ist bis in unsere Zeiten getragen. Freilich grübelte er damals, und zwar über die

60) Ehrenpforte S. 99.

tiefſten, über die verborgenſten Räthſel über die je ein Kunſtgeiſt gegrübelt hat, und er löſte ſie auch. Die Löſungen dieſer Kunſträthſel hießen Saul, Israel, Allegro, Meſſias, Samſon und ihre Vor- und Nachfahren.

Auch waren es voll und rein muſikaliſche Aufgaben mit denen er rang, nicht allein betreffend den Aufbau großer Werke in ſeinem neuen Styl, ſondern auch die einzelnen Muſikformen, ihre Anlehnung an die Vorzeit, ihr Verhältniß zu derſelben. Welche Probleme in dieſer Hinſicht vorlagen, kann ein Wort deſſelben Mattheſon uns am beſten andeuten. Im Vollkommenen Capellmeiſter S. 76—78 theilt er den dreiſtimmigen Motettſatz eines älteren Meiſters mit, um zu zeigen „wie ſchön und harmoniſch die alten, lieben Leute zu Werke gegangen ſind, auch in ſo wenig Stimmen; welches eben die gröſſeſte Kunſt iſt" — und ſetzt hinzu: „Aber Kunſt iſt nicht Natur. Wenn dieſer Styl dahin gedeien könnte, daß er die Leidenſchaften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, ſo wäre ſeines gleichen nicht."[61]) Nun, der viel wiſſende und lebendig anſchauende, aber bei ſeiner Engherzigkeit nicht in die wahre Tiefe des künſtleriſchen Lebens eindringende Mattheſon iſt hier unfreiwillig zum Propheten geworden, denn dahin eben ſteuerte Händel, dies war der Inhalt des canonis clausi über welchen er grübelte. Zum Gelingen war auch nichts nöthig, als daß er die Linien voll auszog und zu Geſtalten abrundete, in denen ſeine ganze Kunſtthätigkeit von Anfang an einheitlich angelegt war; es handelte ſich nur um ein Auswachſen und Reifen in einem weſentlich inneren, lediglich in ſchöpferiſchen Thaten ſich bekundenden und dadurch dem Künſtler ſelber erſt klar werdenden Vorgange, nicht um ein Plänemachen und Reformiren nach einem Programm von Kunſtgrundſätzen. Der Gegenſatz zu Gluck iſt hier ſehr belehrend und bedeutſam. Dieſer bewirkte ſeine berühmte Reformation der Oper nicht unwillkürlich und ausſchließlich aus künſtleriſchem Drange, ſondern erſt nachdem er ſich in äſthetiſchen Reflexionen einen gewiſſen Rückhalt geſichert hatte. Sein Werk trat nicht hervor nackt und bloß, in göttlicher

61) Mattheſon, Vollk. Capellmeiſter S. 78.

Unſchuld und Hülfloſigkeit, ſondern gepanzert mit Kunſtgrundſätzen, in ſtreitfertiger Geſtalt; die dadurch dem Verſtande gebotenen Handhaben fachten Streit und Widerſtreit an und halfen nun in derſelben Weiſe zum Siege führen, in welcher ſie bei der Production betheiligt geweſen waren. Gluck vermochte ſeine künſtleriſche That zu jeder Zeit vor dem Forum des Verſtandes gewandt und beredt zu vertheidigen, nicht unähnlich den großen franzöſiſchen Dramatikern, die in völliger Sicherheit mit Ariſtoteles in der Hand ihre Dramen ſchrieben und mit dem Schild des Ariſtoteles gedeckt das ganze folgende Jahrhundert in Bann ſchlugen — während Shakeſpeare und Händel bangen Herzens in ringender Geburt nur nackte Kreaturen zur Welt brachten, an denen zwar alles Fleiſch und Blut, Leben und Daſein war, deren Lebensfähigkeit aber niemand vorweg zu demonſtriren ſich getraute, die Urheber am allerwenigſten. Aber gerade dies, daß gar kein Maaßſtab für ſie vorlag, kündigt die neue Species an, für deren Beſtimmung eben dieſe Werke nunmehr Geſetz werden ſollten. Ihren Freibrief erwarben ſie ſich lediglich durch die in öffentlicher Aufführung bezeugte Anerkennung, der Beifall machte ſie erſt wahrhaft lebensfähig, auch in den Augen ihrer Urheber: dieſe tiefere Bedeutung hat es, daß Händel in ſeinem großen objectiven Sinne ſtets der Oeffentlichkeit gewähren ließ, keine Beeinfluſſung ſich geſtattete noch veranlaßte, und nichts für vollgültig hielt, dem die Bewährung vor jenem Forum fehlte, wie er denn unzweifelhaft ſchon aus dieſem Grunde niemals Israel in Aegypten für ſein beſtes Werk erklärt haben kann. Solche Künſtler, die allergrößten ihres Faches, die auf Schöpferweiſe der Kunſt neue Grundformen gewinnen, verehren in der öffentlichen Stimme nicht nur die Beſtätigung der inneren, ſondern namentlich noch die Andeutung der Richtung ihrer künſtleriſchen Thätigkeit, denken deßhalb auch nicht daran ſie zu beeinfluſſen, weil ſie ihnen nur dann die reiche Quelle der Belehrung ſein kann, wenn ſie lauter und ungehindert ſpricht, — der Belehrung nämlich, ob ſie mit ihrer Kunſt im Boden der Gegenwart wurzeln und wie ſie als Künſtler am ſicherſten das Leben ihrer Zeit leiten können. Iſt die Oeffentlichkeit einmal ungerecht, ſo wird es ſchweigend geduldet und das Opfer mit einem wehmüthigen Blicke bei Seite geſchoben; kein wahrhaft großer Künſtler kämpft für ſeine

Werke je anders als mit den Waffen ſeiner Kunſt, ja er verſteht es nicht einmal. Ein ſo völlig reines Verhältniß zu der Oeffentlichkeit als Stimme des Lebens der Gegenwart hat den unberechenbaren Gewinn, daß das Daſein der Werke für alle Zeiten feſt gegründet iſt, ganz anders als bei den durch Polemik erhobenen, wo über kurz oder lang die alten Streitigkeiten gleich böſen Wunden immer wieder aufbrechen und das Kunſtwerk auf's neue in Frage ſtellen. Was Shakeſpeare's Freunde 1623 bei der Herausgabe ſeiner Werke betheuerten „Wiſſet, über dieſe Stücke iſt ſchon Gerichtstag gehalten, ſie haben ſich allen Anklagen gegenüber behauptet und ſind mit einem approbirenden Erkenntniß der Richter entlaſſen“ paßt in ſeiner Einfachheit für das ganz ähnlich entſtandene Händel'ſche Oratorium ſo genau, als ob es eigens dafür geſchrieben wäre. Wir haben unſere Freude an der Gewandtheit Gluck's in Darlegung muſikaliſch-dramatiſcher „Wahrheiten“ (wenn auch das Facit nicht ganz richtig ſein ſollte) ſchon deßhalb, weil ſie auf ein Maaß von allgemeiner Bildung deutet, welches bei einem Muſiker in ſeiner Zeit nirgends ſonſt anzutreffen war; wir nehmen Goethe's vielſeitige Belehrungen dankend auf, freuen uns ihrer wie der feinſinnigen Bemerkungen Schiller's auch da noch, wo wir gewahren, daß ihre äſthetiſche Leuchte weiter reicht als ihre künſtleriſche Geſtaltungskraft: aber ſeltſam, höchſt ſeltſam und befremdlich würde es erſcheinen, wenn die kunſtwiſſenſchaftliche Seite bei Shakeſpeare und bei Händel in ähnlichem Grade entwickelt wäre. Wirklich waren die beiden Großbrüder Gluck's und Goethe's in all dieſem ungleich weniger beſchlagen, ihre Einſicht umſchloß in zwei oder drei einfachen Grundwahrheiten ſtrengſtens nur den Horizont ihres Schaffens, allerdings mit unfehlbarer Sicherheit auf die Kunde aller Zubehör deſſelben ſich erſtreckend, und nur mit den Werken und durch dieſelben erweiterte ſie ſich. So folgt es mit Nothwendigkeit aus der Art der Entſtehung derſelben, ſo iſt es immer geweſen wo große Kunſtwerke wie Naturvorgänge, ihrer innern Herrlichkeit und Daſeinsfülle noch unbewußt, in die Erſcheinung getreten ſind. Das nämlich iſt der Fall in jeder Kunſt ſo lange ſie geraden Laufes in ihren eigenſten Grenzen ſich ausbildet und ſodann, in der Periode des großen Styls, plötzlich zum Höchſten aufſteigt: da erſcheint alles Denken und Wiſſen des Künſtlers noch

als der Kunst immanent, beschlossen in der Kunstthätigkeit, in der vollendeten Handhabung der künstlerischen Formen, aus denen daher auch an allen Ecken und Enden das volle Leben hervor bricht. So entstand Händel's Werk, ein vollgesättigt musikalisches; als Kunstthat um so originaler und größer, als die Reform Gluck's, je innerlicher, von außen unbemeßbarer sie sich vollzog und je weniger sie daher sofort, in dem ganzen ersten Jahrhundert ihrer Dauer, die musikalische Entwicklung zu beherrschen vermochte. Auch hierin steht Händel's Oratorium zu Gluck's Oper völlig wie Shakespeare zu den von Gluck als Künstler allerdings weit überragten französischen Dramatikern. Sein Sieg ist denn auch von Anfang an rein nur durch die Kunst errungen, und wird niemals durch etwas anderes, durch Irreleitung des Gemüthes oder Bestechung des Verstandes und ähnliche Täuschungen, zu erlangen sein, da sein Werk hierfür gar keine Anknüpfungspunkte bietet. Händel erscheint eben deßhalb in seiner Bedeutung so ganz verschieden je nach der Stellung, von welcher aus er betrachtet wird: er erscheint als der größte der großen Meister so lange man nichts sucht als rein musikalische Idealgestalten, und als der beschränkteste derselben sobald man aus dem Mittelpunkte des musikalischen Kreises irgend wie nach der Peripherie sich hinneigt und durch Seitenvorzüge gefesselt sein will.

In solcher Thätigkeit und Art des Schaffens trieb es ihn bei umfassender Prüfung der musikalischen Mittel in den Jahren seit 1738 mehr als vorhin in die frühere Vergangenheit zurück, namentlich in das siebzehnte Jahrhundert. Vergessene Anfänge und Versuche Anderer sowie Eindrücke seiner eignen frühesten Jugend wurden ihm wieder lebendig. Sein Auge gewahrte gedankenreiche Schätze in soliden Formen, bei aller Umständlichkeit auf musikalischen Grundlagen einfach erbaut, eine reine sichere und individuell belebte Stimmführung, überall richtige und oft treffliche Andeutung des musikalisch Hauptsächlichen, mitunter auch eine vollkommne Wahrheit des Ausdrucks, daneben aber doch die in den dargelegten Gedanken enthaltenen Keime selten völlig und meistens nur höchst dürftig ausgestaltet: so daß, wenn das Absehen auf lebensvolle Tonbilder gerichtet war, diese alten tüchtigen, aber auch vielfach steifen und trocknen Werke sich zunächst wieder in Stoff verwandeln mußten.

Beſtrebt nun, unter einer neuen Sonne ihre Keime zu neuem Wachsthum zu bringen, behielt er Tongedanken, Stimmführung und jede andere Tugend höchſt ſorgſam bei, aber gewährte ihnen, ſtatt der früheren Feſſeln und engen Grenzen in die ſie eingeſchloſſen waren, völlige Befreiung; mit andern Worten: die Züge der Künſtlerhand ließ er ſtehen, aber den Styl vernichtete er. Das war namentlich nöthig bei den kirchlichen Tonſätzen, da dieſen ſchon von Haus aus ein engerer Spielraum abgeſteckt war, als dem Geſellſchafts- und Feſtgeſange, obwohl ſie, ihrem hochbedeutſamen Inhalte gemäß, ſich zu einer weit größeren Tiefe der Gedanken und Fülle der Formen entwickelt hatten. Ja, der kirchliche Tonſatz allein war bis dahin zu voller Reife gediehen, aber nur in der ſymboliſchen Art Paleſtrina's und der ihm verwandten Kunſtgenoſſen. Wollte man über dieſes Helldunkel, in welchem auf dem ſchönſten und reinſten Grunde die Geſtalten doch nur wie Schatten ſich bewegen konnten, hinausgehen zu lebendigerer Darſtellung (und ſchon die nächſte Zeit nach Paleſtrina ſchlug dieſe Richtung ein), dabei aber doch noch in den kirchlichen Bahnen beharren: ſo gerieth man unausbleiblich in eine Halbheit die den früheren einheitlichen Styl zu zerſtören drohte, in eine Modernität die der Würde des Gegenſtandes zu nahe trat, und ließ die Sprache eines Lebens anklingen, welches nicht mehr das in den Kirchenhallen waltende noch im Kultus beſchloſſene war. In dieſer Halbheit ſtak das ganze, an muſikaliſcher Productionskraft ſo unendlich reiche 17. Jahrhundert. Es war Händel, der die Periode aus ihrer Zwitterſtellung erlöſte, indem er das nur ſchüchtern andeutend Geſagte voll ertönen ließ und die alten Wohnungen aufkündigte, den Bann eines die Entwicklung niederhaltenden Styls aufhob durch breite Entfaltung der bisher nur verkümmert zu Tage getretenen Züge künſtleriſcher Lebensgeſtaltung, durch einen Neubau, in welchem alles vorwirkende Alte ſeine wahre Heimath fand. So rundete er die Periode ab (die Zeit von 1600, oder näher begrenzt von 1640, bis 1750) durch einen großen Geſammtaufriß der Hauptformen der Kunſt, durch ein Zuſammenleiten der mehr denn ein Jahrhundert lang in verſchiedenſten Richtungen wirkſamen Kräfte zu einem großen Ziele hin, ſo daß Anfangs- und Endpunkte ſich wie Ringe der Kette zuſammen ſchloſſen und das Ganze in der Kunſtge-

schichte nun als *seine* Periode dasteht. Wenn man recht beachtet, was schon um 1650 durch Carissimi und Andere im Oratorium erstrebt wurde, so gelangt man zu der Ueberzeugung, daß nur das *Oratorium* in naher oder ferner Zeit einmal jene Styleinheit der ganzen Periode zu verwirklichen vermochte und nur der Meister desselben in der Krone seines Werkes zugleich das ganze vorauf gegangene Jahrhundert mit überdachen konnte. Der größte Oratoriencomponist, dies ist das einfache Ergebniß der Geschichte, war schon als solcher das Haupt und der Vollender der Epoche, und kein Anderer vermochte je diese seine Stellung einzunehmen noch die durch die geschichtliche Entwicklung dargereichten Aufgaben zu lösen. Von der Annahme dieses Satzes wird es abhängen, ob der einzig mögliche Zugang zu einer wahren Geschichte der Musik betreten werden soll. So bildete Händel (was Mattheson für unmöglich erklärte) Kunst zur Natur durch, gestaltete die Modulation und schöne sangbare Stimmführung der lieben Alten zum unübertrefflichsten Wortausdruck, zur vollendetsten Sprache der Leidenschaft oder des wahren künstlerischen Lebens. Das alles erfüllte jetzt seinen Geist und versenkte ihn in tief einsame Betrachtungen. Eben die Jahre 1738—40 waren die Wendezeit, in der sich alles entschied, auf die wir zum vollen Verständnisse dieses großen Lebens daher so andauernd unsern Blick richten mußten.

Am 22. November begann Händel in dem bescheidenen Lincoln's-Inn-Fields-Theater die Aufführungen des neuen Jahrlaufes 1739—40, dessen Ende und Schicksal unter den damaligen Verhältnissen nicht zu errathen war. Einige Wochen später schreibt Richard West an den in Italien reisenden jungen Horaz Walpole: „Schauspiele hatten wir keine, oder nur verdonnerte. Händel hat ein Concert [d. h. Musikaufführungen in Form von Concerten] gehabt. Keine Oper, kein nichts nicht. Alles für Krieg und den Admiral Haddock.“[62]) Unter solchen Aussichten gab er zum ersten mal die

62) R. West an H. Walpole, 13. Dec. '39. Walpole, Letters ed. by Cunningham I, 31. Diese Ungunst empfanden alle musikal. Gesellschaften, na-

kleine Cäcilienode, nebſt Concerten und Alexandersfeſt; die Ankündigung iſt ſchon im 2. Bande S. 431 bei Beſprechung der Ode mitgetheilt. Das neue Haus gab wohl Urſache zu allerlei Klagen, denn in den Anzeigen wird die Abſtellung der Beſchwerden verheißen.[63] Die vielen Unfälle vermehrte noch der ſtrenge Winter, der als einer der kälteſten bekannt iſt, die je in England erlebt wurden. Im ganzen Januar ruhten die Aufführungen, und als ſie zum 7. Februar wieder angeſetzt wurden, fand man doch für nöthig ſie „wegen der andauernden Kälte“ bis zum 14ten und dann „wegen der Erkrankung zweier Hauptſänger“ bis zum 21ſten auszuſetzen.[64] Eine weitere Urſache der im Januar ruhenden Aufführungen war die Compoſition eines neuen Werkes, welche ihn um dieſe Zeit beſchäftigte.

---

mentlich auch die italieniſche in Haymarket, an deren Spitze ſich jetzt ein junger Verſchwender, Lord Middleſex, geſtellt hatte. Mary Granville ſchreibt an Lady Throckmorton am 28. Nov. '39: »The Concerts begin next Saturday at the Haymarket. Carestini sings, Peschetti composes, the house is made up into little boxes, like the playhouses abroad; Lord Middlesex is the chief undertaker, and I believe it will prove to his cost, for Concerts will not do.« *Mrs. Delany* (Mary Granville), Autobiography and Correspondence II, 67.

63) Particular care will be taken to have the House well-aired, and the passage from the Fields to the House will be cover'd for better conviniency.« Lond. Daily Post v. 22. Nov. '39. — Am 27ſten und öfter heißt es ſtatt deſſen: »Particular care will be taken to have Guards plac'd to keep all the passages clear from the Mob.« — Auch beim Verkauf der Textbücher kamen Ungebührlichkeiten vor, der Verleger J. Wall bemerkt daher bei Anzeige eines neuen Textbuches [Acis & Galatea, a pastoral Entertainment. Written by Gay. To which is added A Song for St. C.'s Day. Written by Mr. Dryden. Both set to Musick by Mr. Handel . . .] ausdrücklich, der Preis ſei 1 Sh. und der Thürſteher nicht berechtigt mehr zu fordern. Lond. Daily Post v. 13. Dec. '39.

64) »In consideration of the weather continuing so cold, the Serenata called Acis and Galatea . . . . will be put off for a few nights further.« Lond. Daily Post v. 6. Febr. '40. — »Two chief Singers being taken ill, the Serenata . . . . must therefore be put off performing a few days longer.« L. D. Post v. 14. Febr. '40. — »Being the last time of performing it this Season. . . . . Particular care has been taken to have the House survey'd and secured against the cold, by having curtains placed before every door, and con-

L'Allegro, il Penſieroso, ed il Moderato. 1740.

(Frohſinn, Schwermuth und Mäßigung.)

Der Anfang iſt im Original bezeichnet als »L'Allegro, il Penſeroſo ed il Moderato. Part. 1. | Jan. 19. 1740. | ♀« — Am Ende des erſten Theiles ſteht »Fine della parte prima | Jan: 25. 1740. | ♀« — Am Ende des zweiten »Fine della parte 2da | Fevrier 2. 1740.« — Am Ende des dritten »S. D. G. | G F Handel Fevrier ☽ 4. 1740. h 9 dito« [d. h. am 9. Februar alles ausgefüllt]. Die Compoſition war alſo in 22 Tagen vollendet.[65])

Der Text der beiden erſten Theile iſt bekanntlich von Milton, der des letzten aber neu hinzu gefügt von Charles Jennens, dem wir ſchon vorhin bei der Frage nach dem Verfaſſer des Saultextes als mit Händel befreundet begegnet ſind (ſ. II, 387; III, 19). Jennens' Antheil erſehen wir lediglich aus einem Briefe Händel's aus Dublin (v. 29. Dec. '41, ſ. unten im 3. Kap.), worin er ihn verſichert, daß dort „die Worte zum 'Moderato' ſehr bewundert" würden. Es liegt nahe anzunehmen, daß Jennens ihn auf den Gegenſtand aufmerkſam machte und die muſikaliſche Eintheilung andeutete, wie früher Hamilton beim Alexanderfeſt; doch kann auch ſehr wohl die erſte Anregung vom Componiſten ſelber ausgegangen und die Eintheilung ebenfalls von ihm beſorgt ſein. Auf alle Fälle iſt ſoviel gewiß, daß der ſehr reiche und vornehme Jennens zu denjenigen gehörte, welche ſich ihm gerade in dieſen Tagen innerer und äußerer Noth eng anſchloſſen, und Händel konnte zur Zeit auf dem ganzen weiten Erdenrund wahrlich keinen beſſeren Freund und Beirath finden, als den Mann, der jetzt den Allegro und bald darauf den Meſſias veranlaßte.[66])

---

stant fire will be kept in the House 'till the time of performance.« L. D. Post v. 21. Febr. 40. Dieſe Verſicherung wird wiederholt ſo lange die Kälte anhielt.

65) Im Vorworte zu der Ausg. der Händelgeſ. (Bd. VI. 1859.) iſt geſagt „in ſiebzehn Tagen", was nur für den erſten Entwurf richtig iſt; die fünf zur Ausfüllung verwendeten Tage ſind dort aus Verſehen nicht mitgezählt.

66) Ob Jennens ihm damals auch äußerlich unter die Arme griff, iſt nicht zu ſagen, da weitere Nachrichten aus dieſer Zeit fehlen. Wenn Dr. Gauntlett

Milton ſtellt die frohſinnige und die ſchwermüthige Stimmung als zwei getrennte Gemälde neben einander hin, ohne unter ihnen eine weitere Verbindung anzuſtreben, als den allgemeinen Gegenſatz der darin gelegen iſt. Jede Stimmung ſpricht ſich voll und ganz aus bevor die andere zu Worte kommt, es ſind alſo zwei Gedichte, aber übereinſtimmend in der Form, in Gliedern und Verhältniſſen. Bei Händel dagegen ſind ſie verbunden und in ſechzehn Abſätzen, je acht für eine Gemüthsſtimmung, aus einander gelegt, die durch Steigerung von einem zum andern fortſchreiten. Im dritten Theile hat dann der Moderato allein das Wort und macht den Beſchluß. Die Anlage iſt alſo hier eine ſehr überſichtlich gerundete, einheitliche und wiederum weit künſtlichere, als bei Milton. Es fragt ſich nur, ob Geiſt und Sinn der Dichtung nicht darunter gelitten haben. Hierüber folgendes.

Milton ſchrieb das Gedicht auf dem Landſitze ſeines Vaters (um 1633—37) in der Uebergangszeit von der Jugend zum Mannesalter, von Studien zum Leben, als ſein Gemüth in Stimmungen, ſein Geiſt in Beſtrebungen unentſchieden hin und her getrieben nach einem Anker ſuchte. In ſeinem Buſen drängten ſich die Wogen der zwieſpältigen gährenden Zeit, das fröhlich-leichtſinnige Altengland und das aufſtrebende grimmig-ernſte Puritanerthum, Gegenſätze, die dadurch in Milton ihren melancholiſchen Zug erhielten, daß ſeine mit Gelehrſamkeit geſchwängerte Phantaſie ihn auf Tritt und Schritt dem Leben der Gegenwart entrückte in mittelalterliche und alterthümliche Gefilde. Er war kein Grieche und kein heimlicher Katholik, aber ſo gelehrt, daß die Waagſchale des Wiſſens die des Lebens lange in der Schwebe hielt. Aus ſolchen Stimmungen wurden dieſe Stimmungsgedichte geboren. Nicht eigentlich zwei Perſonen zeichnete er, ſondern nur zwieſpältige Richtungen eines

---

unlängſt in Notes and Queries v. 9. April '59. VII. 289 der 2. Serie behauptete, Jennens habe den Text zu Israel arrangirt, für die Correctheit deſſelben an Händel £ 1000 gezahlt und ihn dadurch „gerettet", ſo iſt das eine Albernerei, die nicht einmal in einem muſikaliſchen Romane Stichhalt wäre. Der fähigſte Kerl unter den muſikal. Celebrities Englands ſollte doch geſchichtliche Wahrheit etwas mehr reſpectiren.

Gemüthes, Rollen die er ſelber erlebte und in deren Widerſtreit er noch befangen war. Puritaner ſein oder luſtiger Altengländer, war ein klarer Gegenſatz, der kein Gemüth bedrücken konnte, weil er als ſolcher in den Grenzen eines Gemüthes nicht vorhanden war. Aber ernſten Sinnes die Freude als „eitle verführeriſche Luſt", als „vaterlos ausgeheckte Brut der Narrheit" verſchmähen und dabei in geiſtvoll gelehrter Anſchauung die Geſtalt derſelben doch als Euphroſyne, die jüngſte der roſigen Grazien, verehren; andererſeits die Schwermuth als „verhaßtes Erzeugniß des Cerberus mit der ſchwarzen Mitternacht" von ſich weiſen, und ſie dann wieder als „weiſe göttliche Tochter des Saturn und der Veſta" betrachten müſſen, deren „heilig Antlitz" faſt zu hell ſtrahle für menſchliches Anſchauen, der er auch vom hebräiſchen Himmel aus noch den „Cherub der Betrachtung" verwandt ſich zuneigen läßt: dies waren für ein tiefes Gemüth beängſtigende Schwankungen, die erſt überwunden werden konnten, wenn tagesheller Geiſt mit voller Kraft in die Strömung des thätigen Lebens einleitete.

„Die Bilder ſind beide Male ſo geordnet, daß ſie ſich vom Landſchaftlichen zum Menſchlichen erheben. Der heitere Mann tritt hinaus in den lachenden Morgen, er genießt die vielſtimmige Frühmuſik des Landlebens, die wirbelnde Lerche, den krähenden Hahn, die glockende Henne, die von Ferne bellende und ſchmetternde Jagd, den pfeifenden Bauer, das ſingende Milchmädchen, kurz eine ganze Paſtoralſymphonie. Dann entrollen ſich vor ſeinem Auge die mannigfachen, in einander verfließenden Züge der ſchönen Natur, Berge und Thäler, Nebel und Wolken, Gras und Blumen, Bäche und Ströme, und was ſonſt noch zu den viel beſungenen Gegenſtänden gehört, welche die Poeſie in ihrem kindlichen Frühling wie in ihrem kindiſchen Winter mit gleicher Wichtigkeit zu behandeln pflegt. Der lebensfrohe Wanderer belauſcht Corydon und Thyrſis bei ihrem ſchmackhaften Mahle, das die reinliche Phillis bereitet hat; am Nachmittag läuft er ſich müde, und nachdem er am Abend dem Tanz der jungen Leute zugeſehen, den wunderlichen Geſchichten der Alten gelauſcht, auch wohl von ihrem „würzigen nußbraunen Ale" genoſſen hat, geht er mit Vergnügen zu Bett, und „die flüſternden Winde lullen ihn bald in den Schlaf." Am nächſten Morgen geht's nach der Stadt,

in das „geſchäftige Summen der Menge“, zu den glänzenden Feſtlichkeiten —

> Wo die Ritter mit kühnen Sinnen
> In Feierliedern Ruhm gewinnen.

Das Theater darf nicht verſäumt werden, wo neben dem „gelehrten Jonſon“ der „ſüßeſte Shakeſpeare“ herrſcht, der „Sohn der Phantaſie“, der „des heimiſchen Waldes freie Töne ſingt.“ Ein Lob der Tonkunſt beſchließt das Gedicht.

„Der ſinnige Träumer auf der andern Seite genießt im Mondſchein die wehmüthige Muſik der Nachtigall und der Abendglocke, oder, wenn die Luft es nicht erlaubt, bleibt er im Zimmer des einſamen Hauſes, deſſen Dunkel nur von glühender Aſche halb gebrochen, deſſen Stille nur vom Heimchen am Heerde, oder von des Wächters Abendliedern belebt wird. Bei der Lampe ſitzt er forſchend und denkend um Mitternacht; ſein Auge blickt empor zu den leuchtenden Sternen, die ſein Geiſt mit den Geſtalten eines höheren Lebens bevölkert. Nachdem er, ähnlich dem Dr. Fauſt, mit den Naturdämonen Zwieſprache gehalten, kehrt er zu ſeinen lieben Büchern zurück, aus denen die Poeſie in ihrer alten Herrlichkeit neu auferſteht. Die Helden der attiſchen Tragödie erſcheinen vor ihm, — die Sieben vor Theben, das Geſchlecht des Pelops, die Kämpfer am Skamander — und, indem er ſie bewundert, klagt er, daß die neuere Bühne ſo wenig Ebenbürtiges aufzuweiſen habe. Beſſer iſt er mit der heimiſchen Liederkunſt zufrieden; er ſtellt Chaucer mit Muſäus auf eine Stufe, und die ritterliche Romantik mit ihrer Ehre, Treue und Tugend preiſt er hoch, denn das nennt er wahre Dichtkunſt, „wo mehr gemeint als geſagt iſt.“ So vergeht die Nacht in der Bewunderung des Hohen und Edlen, ein düſterer Morgen bricht an, die Winde ſeufzen und ſtöhnen, und der Regen tröpfelt melancholiſch. Die Sonne ſteigt indeß über die Wolken und der Dichter entflieht vor ihren „blendenden Strahlen“ in den „dämmernden Hain.“ Dort entſchlummert er am Bache, um etwas recht Wunderbares, Geheimnißvolles zu träumen, — wovor ihn freilich eine nüchterne, aber wohlmeinende Kritik warnen ſollte: am Morgen hat es geregnet und unter den Bäumen trocknet es nicht ſo ſchnell.. Als er aufwacht, läßt ihm der Genius des Waldes von unſichtbaren

Künſtlern eine liebliche Muſik aufſpielen; unter ihren Klängen wandert er zur alten Kloſterkirche: hier gedenkt er nicht nur der fleißigen Mönche mit Hochachtung, ſondern der puritaniſche Jüngling begeiſtert ſich ſogar für das „trübe religiöſe Licht“ der gemalten Fenſterſcheiben, und geräth überhaupt in einen Kunſtenthuſiasmus, der faſt nach Katholicismus ſchmeckt. Ja, er geht ſo weit, daß er ſich eine „mooſige Zelle“ aufſuchen, ein „härenes Gewand“ anziehen, kurz ein „friedlicher Klausner“ werden will; als ſolcher nimmt er ſich vor (nun bricht wieder die engliſche Aufklärung durch die fremdartige Schwärmerei) Botanik und Aſtronomie zu ſtudiren,

„Bis die Erfahrung, reif und alt,
Wächſt zu prophetiſcher Gewalt!“[67]

In den beiden Bildern ſind zwei auslaufende Ziele hingeſtellt, die ſich ein tiefſinnender Geiſt ſteckte. Hiermit hat auch das Gedicht ſein völliges Ende erreicht und iſt ihm im Sinne ſeines Urhebers nichts weiter anzufügen. Der einzig mögliche, der einzig natürliche Ausgang war der in das Thatleben, je nach der Richtung die der Geiſt nun einſchlug; ſchon der erſte Schritt in dieſes neue Gebiet hob den Zwieſpalt des Gemüths. Die Stimmungen laufen alſo nicht etwa in ein: dritte Stimmung als in ihren Einigungspunkt zuſammen, ſondern in das thätige wirkliche Leben als verſchiedene Charaktere für immer auseinander. Nicht die „Mäßigung“ alſo könnte hier Verſöhnung bringen, ſondern nur das Leben; nicht die Betrachtung, ſondern die That. Frohſinn und Schwermuth ſind Anzeichen eines vollkräftigen Gemüthes: Mäßigung wäre Mittelmäßigkeit. Und darin liegt das Unpoetiſche des Zuſatzes von Jennens; nach Milton geleſen, macht die Schlußmoral eines reichen engliſchen Gutsbeſitzers, den die Fülle ererbten Goldes auf nichts anderes als auf eine goldne Mitte weiſen konnte und deſſen einzige

67) G. Liebert, Milton. Studien zur Geſchichte des engliſchen Geiſtes. (Hamburg, 1860.) S. 34—36. Ein lebhaft geſchriebenes und in einigen Partien gut ausgearbeitetes Buch, aber als Biographie ungenügend. Die ganze Unterſchätzung und Mißachtung des beſten Theiles der muſikaliſchen Kunſt erſehen wir auch daraus, daß Erklärer Milton's den Allegro beſprechen und illuſtriren, ohne an die Neuſchöpfung, welche er durch Händel's Muſik empfing, zu denken, ja meiſtens ohne von ihr zu wiſſen.

wirkliche Aufgabe im trägen Laufe eines thatlosen Lebens war, Bilanz zu halten, einen niederschlagenden Eindruck.[68])

Anders stellt sich die Sache freilich als Musiktert. Hören wir also zuerst die Musik. Milton's Gedicht erscheint darin nicht nur in anderer Vertheilung, sondern auch bedeutend verkürzt; von den 152 Versen des Allegro sind 49, von den 176 des Penseroso 57 gestrichen, also ein Drittel des Ganzen. Einmal sind zwei Zeilen zu vieren erweitert, ein andermal vier zu zweien zusammen gezogen, hin und wieder die Anfangsworte der neuen Abschnitte geändert, der Uebersicht und musikalischen Abrundung zu lieb passende Zeilen rundstrophenartig wiederholt, das übrige ist wörtlich (mit allen gelehrten Anspielungen und allen mythologischen und pastoralen Namen) beibehalten: alles nach tiefen musikalischen Erwägungen und ganz wie bei Israel, in den umgeschriebenen Stellen natürlich mit Beihülfe von Jennens. Für das bloße *Lesen*, als ein rein poetisches Werk, konnte das Gedicht nicht vollständiger zerstört werden, als durch den Musiktert geschah, aber eben als *Musiktert* ist es in seiner Art garnicht vollkommner denkbar. Man muß nur alle äußerlichen Ansprüche — zu denen auch der gehört, von dem Lesen eines Musiktertes einen gesättigten poetischen Genuß empfangen zu wollen — aufgeben und unbefangen die Sache nehmen wie sie ist, das andeutungsweise hingezeichnete Wort vorerst durch Musik sich gestalten und in solcher Gestalt auf das empfangende Kunstvermögen wirken lassen: dann wird sich ein wundervoller Phantasiebau erheben, eine kleine Welt für sich, in der alles voll Bedeutung und Zusammenhang ist.

Der Schwermüthige ist durch Sopran und Alt vertreten, der Frohsinnige durch Tenor, Baß und einen Knabensopran; der Mäßige setzt im Baß an und schließt mit einem Duett für Sopran

68) Einen merkwürdig ähnlichen Zusatz erfuhr eine Dichtung des Alterthums, Hiob, welche, obwohl ebenfalls innerlich harmonisch, doch auch ein zwiespältiges Aeußere zeigte, das ein späterer Dichter nun durch die Nachreden Elihu's von Kap. 32 an auszugleichen suchte. Milton's und Jennens' Gedichte, im Alterthum geschrieben, würden sicherlich wie das Buch Hiob mit der Zeit zu einem Werke vereinigt werden sein.

und Tenor. Später machte Händel vielfache Umstellungen, die man aus dem Verzeichniß im Vorworte unserer Ausgabe leicht übersehen kann. Dem weiblichen Geschlechte als solchem den froh- und leichtsinnigen Theil zuzuweisen (was allerdings nach Milton's Geschmack gewesen wäre), fiel ihm nicht ein. Um aber auch zu verhüten, daß ihm andrerseits hier nicht eine Verherrlichung des „ewig Weiblichen" angedichtet werde, ist sein gänzliches Absehen von aller etwaigen Geschlechts-Charakteristik zu betonen. Er wählte die Stimmen rein nach musikalischen Rücksichten; nicht das ewig Weibliche, sondern das ewig Menschliche war das Gestirn, auf welches er lebenslang sein Auge richtete, und nur von hieraus drang er in die Tiefen der Menschenbrust. Diesen Standort festgehalten, ist es allerdings besonders sinnvoll, die Verkündigung schwärmerischer Stimmungen aus einem weiblichen Munde zu vernehmen. Darüber unten mehr. Jeder der drei Personen ist ein Chor beigegeben, der passenden Ortes das Stimmungsbild ausbreitet.

Die zwei Tage, welche in beiden Theilen von Milton's Gedicht als Zeitumlauf nur soeben durchscheinen, von denen der zweite Tag des Penseroso in einem höhern Bogen an den Lebensabend reicht, sind bei Händel klar als zwei Theile geschieden. Der erste Theil beginnt, gleich dem jetzigen Israel, ohne Ouvertüre; aber wir wissen aus den Ankündigungen und aus dem Textbuche, daß ihm ein Orchesterconcert, ein sogen. Concerto grosso («a new Concerto for several Instruments» nach dem Textbuche) vorauf ging. Ein ähnliches „neues Concert" leitete den zweiten Theil ein, und «a new Concerto on the Organ» den dritten.

Allegro eröffnet die Reihe mit einem sehr merkwürdigen und modulatorisch reichen, begleiteten Recitativ, in welchem er die beängstigend andringenden Bilder der Melancholie von sich scheucht und der Heiterkeit Grund gewinnt.

Ebenso macht es dann Penseroso in Verwünschung der „nichtigen Freuden", die ihn, wie das leicht und munter hinfließende Vorspiel zeigt, umstricken wollen; sein kleines Recitativ kommt aber dem des Allegro nicht gleich. Hier zu Anfang tritt der Allegro offenbar mächtiger, seiner sich bewußter und daher auch gehaltvoller auf.

Dann kommt dieſer mit dem roſigen, herzerſchließenden und herzgewinnenden Geſange an Euphroſyne „Komm, o Göttin, hold und ſchön“, der in ſeiner unendlich freien und leichten Haltung uns die ganze Macht der Perſönlichkeit ahnen läßt, in der ſolche Stimmungen walten.

Auch Penſeroſo ruft zu ſeiner Göttin, der „göttlichen Schwermuth“, in großen geſchwungenen Linien der Melodie, in einer Sprache wie ſie dem in ſich verſenkten Gemüthe angemeſſen war, tiefſinnig und ſchön.

Aber Allegro behält doch noch die Oberhand, zumal nun er einen Schritt weiter geht und den ganzen Hofſtaat der Fröhlichkeit herbei ruft: laute Luſt, Witz, Neckerei, heitre Laune, roſige Schelmerei wie ſie ſich in die Grübchen auf Hebe's Wangen verſteckt, Scherz den Sorgenbrecher und wonniges Lachen. Das weite Thor der Freude iſt aufgethan, die Menge ſtrömt herein, und unwillkürlich wird die Arie „Eil', o Nymph', und bring' an deiner Seit' Luſt und laute Fröhlichkeit“ vom Chor aufgenommen, ausgelacht, ausgeſungen. Dies iſt das erſte mal, daß der Chor auftritt: ſo ungeſucht, ſo lebendig führt er ſich ein! als er ſo köſtlich ſcherzen und lachen hört, muß er mitſcherzen und mitlachen. So lachen alle, jeder in ſeiner Weiſe, hier mädchenhaft kichernd, dort behaglich aus voller männlicher Bruſt. Kenner dieſes Satzes — den freilich alle Welt kennen und ſingen ſollte — bewundern die feine Stelle „wie ſie [die Schelmerei] auf Hebe's Wangen liegt und ſich ihr hold in's Grübchen ſchmiegt“, über alles aber die Kühnheit, im Einzel- wie im Chorgeſange das Gelächter ſo naturtreu wiederzugeben: ein Wagniß, welches nur bei Erfaſſung der innerſten Kräfte der Muſik gelingen konnte und nicht mit dem in eine Linie geſetzt werden muß, was ſogenannte dramatiſche Componiſten wohl auf der Bühne verſucht haben. Hier iſt etwas ganz anderes, es iſt ein Zug geiſtreicher Freiheit auf idealem oder rein muſikaliſchem Grunde, den grasgrüne Naturaliſten mit ihrer Dramatik nie erreichen können. Weil aber vornämlich durch letztere der Geſchmack des heutigen Publikums gebildet und durch ihre Zahmheit und Unkraft philiſtrös gemacht iſt, ſieht man ſelbſt die entſchiedenſten Allegronaturen unter uns bei derartiger Muſik ſeltſam äſthetiſch lächeln, und es dünkt ihnen eine an-

ſtandswidrige Zumuthung, daß ſie die Scherze ihres Lebens hier einmal im Spiegel der reinſten Kunſt beſchauen ſollen. Wie die Lacharie geſungen werden muß um die rechte Wirkung zu machen, und daß man ſchon früh in England aus unmuſikaliſcher Aengſtlichkeit hierin auf Abwege gerathen war, erzählt uns der liebenswürdige Michael Kelly. Dieſer wurde i. J. 1789 für das Inſtitut der Ancient Concerts als erſter Tenor engagirt und ſchreibt über ſein erſtes Auftreten: „Ich war ſo glücklich, mit dem Recitativ »Deeper and deeper still« [aus Jephtha] den Beifall des Dirigenten Joah Bates zu erhalten; mein nächſter Geſang war die Lacharie. Harriſon, mein Vorgänger in dieſen Concerten, war ein vorzüglicher Sänger: ſein Vortrag des »Oft on a plat of rising ground«, ſein »Lord remember David« und »O come let us worship and fall down« athmeten reinſte Religion. Kein Geiſtlicher auf der Kanzel, wenn auch mit der größten Beredtſamkeit begabt, hätte ſeinen Zuhörern ein tieferes Verſtändniß ihrer Pflichten gegen ihren Schöpfer einflößen können, als Harriſon that durch ſeine melodiſchen Töne und ſeinen keuſchen Styl, wahrlich, es war makellos. Aber in den lebhaften Geſängen Händel's war er ſehr ungenügend. Ich hörte ihn die Lacharie ſingen ohne eine Muskel zu bewegen; und entſchloß mich, obwohl dies ein großes Wagniß war, das Stück nach meiner eignen Weiſe vorzutragen, und die Wirkung rechtfertigte das Experiment. Anſtatt es mit der ernſten Zahmheit Harriſon's zu geben, lachte ich das Stück hindurch wie ich glaubte daß es geſungen werden müſſe und des Componiſten Abſicht geweſen ſei. Dies ſteckte an: die Majeſtäten wie die ganze Verſammlung und auch das Orcheſter waren in ſchallendem Gelächter (were in a roar of laughter), und aus der königlichen Loge wurde das Zeichen zur Wiederholung gegeben, und ich ſang es abermal mit noch geſteigerter Wirkung. Herr Bates verſicherte mich, daß, wenn ich es am Morgen in der Probe ſo gemacht hätte wie am Abend im Concert, er mein Wagſtück verhindert haben würde. Ich ſang es fünf mal im Laufe jener Saiſon, auf beſondern Wunſch.“[69]) Ein ſo ausgelaſſener, aber

69) Kelly, Reminiscences I, 325—26. Der große Sänger Harriſon war Arzt und derſelbe, welchem wir als Hausarzt von Händel's Schüler Schmidt in den Jahrbüchern I, 374—75 begegnen.

künſtleriſch bewußter und in dieſer Hinſicht maaßvoll ſchöner Vortrag iſt hier der einzig richtige und wird immer von ähnlichem Erfolge gekrönt ſein. An den Lachſtellen im vollen Chore zieht Händel die vier Stimmen auf zwei parallele Uniſonogänge, alſo auf Terzenharmonie zuſammen, wie er dergleichen immer zu thun pflegt, wo der Naturlaut ſtark durchklingen oder (wie in dem folgenden Chore) eine beſondere Leichtigkeit und Uebereinſtimmung der Bewegung erzielt werden ſoll. Eine komiſche Oper, oder vielmehr komiſche Partien in einer Oper, hat Händel, wie wir wiſſen, weder mit Glück noch mit Luſt geſchrieben: aber dieſe Lachſcene zeigt ihn in demſelben Maaße und in demſelben vollendeten Ausdrucke Herrn der Heiterkeit, wie jeder andern Stimmung. Nicht Beſchränktheit verſchloß ihm das Gebiet der Opernkomik, ſondern muſikaliſches Gewiſſen und Geſtaltungsvermögen führten ihn darüber hinaus; der Grund liegt rein in der Sache und dient nur, ihn als Künſtler zu erhöhen. Wie ein komiſches Oratorium ein Unding wäre, iſt auch der frei ſelbſtändigen Muſik nur die Heiterkeit nebſt ihrer Zubehör natürlich; alle eigentliche *muſikaliſche* Komik iſt erſt möglich, wenn, meiſtentheils in Anlehnung an das Bühnendrama, der rein menſchliche Standpunkt aufgegeben und das Gewicht gelegt wird auf Scenen und Charaktertypen des *niederen* Lebens. Wie viel Vergnügliches, ja Köſtliches in ſeiner Art daraus immer entſtehe — die muſikaliſche Kunſt auf ihrer Höhe kennt wohl Scherz, Tanz und Lachen unter freien gleichen Menſchen, aber nicht Narren und Närrin in ihren verſchiedenen Abſtufungen und Ausprägungen durch die Zufälligkeiten des beſchränkten niederen Lebens. Für ein wahrhaftes Verſtändniß unſerer Kunſt wäre ſchon ein Großes gewonnen, wenn man ſich dieſes Verhältniß unvergeßlich einprägen wollte.

Die Ausgelaſſenheit führt zum Tanze, lachend ordnen ſich die Reihen. „Kommt, und ſchwebend ſchlingt den Kranz", ruft Allegro in einer koſtbaren Arie von lebhafter Menuettbewegung, in der die Sprachaccente muthwillig verſetzt ſind, und der Chor bemüht ſich auf's beſte, ihm alle Kurzweil nachzumachen. Welche ſtrömende Luſt! welch reines Vergnügen!

Der Schwermüthige verſinkt dem entgegen nur um ſo tiefer in ſich ſelbſt, und mit der Vertiefung wachſen ihm die Schwingen: jener

tanzenden Jugend gegenüber ruft er sich die andächtig feierliche Gestalt einer Nonne hervor, die er wie eine Göttin mit allem ausstattet, was in Gang und Gewandung, in Blick und Haltung majestätisch hohen Lebensernst Verkörperndes gedacht werden kann. Hierüber geräth sein Geist in Entzücken, und an mehreren Stellen seines aus vier Absätzen bestehenden Gesanges bricht eine fließende süße Cantilene durch, besonders schwunghaft in dem letzten, Friede und Maaßhalten preisenden Satze, der dann auch in einem hinzutretenden Chore verstärkend aushallt. So wenig die Gesammtwirkung dieser Schwermuthsscene der voraufgegangenen des Frohsinns gleichkommt, und so sehr man hin und wieder noch die Anstrengung bemerkt, mit welcher der Penseroso sich aufzuschwingen sucht, hat er doch nunmehr sich und seinem Chor die Bahn gebrochen und der lauten Lust die gegensätzliche Stimmung volltönend an die Seite gestellt. Hier fügen sich die Bilder so in einander, daß man meinen sollte, der Text sei schon ursprünglich in diese Ordnung gebracht.

Der Frohsinnige tritt wieder hervor, muß aber noch einmal im Recitativ die Schwermuth verscheuchen und die Freude herbeilocken, so sehr hat die vorstehende Scene auf ihn gewirkt. Nun folgt ein Gesang an die Freude „Nimm mich auf in deine Schaar", gemüthsinnig, hell und heiter wie ein Frühlingsmorgen mit Lerchensang; auch ist's die Lerche, deren Bild hier in Melodie und Begleitung erscheint, wie sie die Nacht verscheucht und ihrem frohen Verehrer am Fenster den Morgengruß zuruft. Es ist ein Sopran, der dies singt.

Ihm stellt sich nun im Penseroso ein anderer Sopran gegenüber, ein anders gestimmtes Gemüth und ein anderer Natursänger. Nacht zieht herauf und auf goldnen Fittigen läßt sich der „Cherub der Betrachtung" hernieder; nichts stört die Einkehr, nichts durchbricht die Stille, nur die Nachtigall erwacht und mit ihr das Leben der Nacht, die Musik, das ausströmende Licht der Seele. Bei dieser Stimmung angelangt, wird der Penseroso allgewaltig und feiert eine wahre Verklärung in der Nachtigallenarie „Wie süß, o Trost der Nacht", einem Wunderbilde an Idealität wie an Naturtreue. Bei allem Reichthum in den Grundzügen der Singstimme so einfach, wie immer in Händel's Gesängen, so streng einheitlich und tief musikalisch, lockt sie auch den schüchternsten Anfänger zum Versuche an, obwohl nur

die vollendetſte Meiſterſchaft ſie völlig zu bewältigen vermag. Der Haupttheil ſteht in Ddur; der kurze und in allen Stücken gegenſätzlich gehaltene Mitteltheil in Dmoll, einige der ſchönſten Züge des ganzen Satzes enthaltend, ſchildert die Pauſe im Geſange der Nachtigall, wie der ſinnende Wanderer unterdeß den Mond in ſtiller Pracht aufſteigen ſieht. Dann tritt der erſte Theil in der Haupttonart und darin auf's neue der Geſang der Nachtigall mit um ſo ſtärkerer Wirkung wieder hervor und läßt noch einmal ſeinen vollen Glanz auf die nächtliche Scene fallen. Es iſt die Krone aller Nachtigallengeſänge. Wer vermöchte auch ſo etwas zu übertreffen oder nur zu erreichen! Um keinen Preis darf bei Aufführungen die Wiederholung des Haupttheils, das da Capo, hier wegbleiben; nur das zerrüttete muſikaliſche Formgefühl der Gegenwart (oder jüngſten Vergangenheit) konnte ſich einreden, eine derartige Wiederholung fuße im damaligen Zeitgeſchmacke, nicht in der Sache. Als ob die Uebung einer Zeit verächtlich und verwerflich ſein könnte, welche als die Erzeugerin der größten Werke unſerer Kunſt das klaſſiſche muſikaliſche Zeitalter genannt werden muß!

Der Allegro hat ſolchen Ergüſſen der Gemüthstiefe gegenüber einen ſchweren Stand; hier verſchwindet er, wie die Lerche vor der Nachtigall. Aber wie dem Schwermüthigen die ſtille Nacht, ſo gehört ihm der frohe Morgen, und als Jäger „auf luſtiger Waldeshöh'", umgeben von Hundegebell und Hörnerklang, ſehen wir ihn plötzlich vor uns ſtehen. Sein Jagdgeſang iſt eine ſo einfache, ſo ur-waldluſtige populäre Melodie, daß ſie faſt ein Kinderlied heißen kann.

Der Schwermüthige ſetzt dem Morgen den Abend entgegen. Sein Geſang in Bdur „Oft auf der Höh', den Fluß entlang (Oft on a plat of rising ground)" haben wir ſchon oben S. 120 als einen der berühmteſten des Sängers Harriſon anführen hören. Er iſt den feierlichen Abendglocken geweiht, die in der Begleitung auch ſtark durchklingen, und dem Frieden des häuslichen Heerdes, wo Kaminfeuer das Dunkel matt erhellt; der träumeriſche Schluß, auf der letzteren Vorſtellung verweilend, iſt noch beſonders anziehend und eines großen Ausdrucks fähig. Der anſchließende, etwas längere und erſt ein Jahr ſpäter für den Tenoriſten Beard eingeſchaltete Satz in Esdur „Hier, wo alle Freud' erſtirbt" behandelt zwei weitere

Gestalten des traulichen Abendlebens, die Grille und den Glöckner oder Thürmer, beide in der Begleitung natürlich wieder mit ihren musikalischen Attributen.

Sucht man aber nach dem, was in dieser Hinsicht Musikalisches im Leben umläuft, so möchte der Frohsinnige leicht die größere Ausbeute gewinnen. Er tritt denn auch hurtig wieder auf den Plan, zunächst in einer feinen Siciliana „sinnig wandernd durch das Grün", unter frohen fleißigen Landleuten; dann in einem schönen gesangreichen Andante con moto zu den auf blühenden Wiesen umziehenden Heerden, in dem reich gestalteten recitativischen Mitteltheile aufblickend zu den angrenzenden Bergen und Wäldern mit lachenden Auen und tanzenden Waldbächen, mit stolzen Burgen, deren goldglänzende Zinnen aus der üppigen Landschaft weithin hervorragen. Nun hört er die Musik des Tambourins und der Geige („Horch wie das Tambourin erklingt", mit Octavengängen die einem Londoner Kirchenglockenspiele nachgeahmt sind), schildert mit Entzücken, wie Mädchen und Bursche, durch die Töne angelockt, auf dem Blumenteppich der Natur in trunkner Lust den Tanzreigen führen. Und Jung und Alt — so fällt der Chor unmittelbar ein —, Jung und Alt strömt herbei zum Tanz auf sonniger Flur. Dieses in Heiterkeit strahlende Tonbild senkt sich dann ab zu dämmernder Abendstille, wie der Tag selber; müde schleichen die eben noch so frohen Gestalten der Ruhestätte zu, und bald hat tiefster Schlummer alles vorige Leben ausgelöscht. Mit diesem pianissimo nachklingenden Ausgange, einem der schönsten und wirksamsten derartigen Sätze bei Händel, schließt der erste Theil. Der Allegro hat das letzte Wort und bewährt sich hier im ersten Theile offenbar als der Mann des Tages.

Zweiter Theil. Daß hingegen der zweite Theil überwiegend dem Penseroso unterthan sein solle, scheint dieser schon durch Besitzergreifung des Einganges andeuten zu wollen. Wieder, und in stärkeren Ausdrücken als vorhin, scheucht er alle eitle Freude von sich als hohl und seicht für den Gehaltvolles suchenden Geist, und ergiebt sich tiefsinnigen nächtlichen Studien, während das froh in der Sonne sich tummelnde Völkchen in tiefem Schlafe liegt. Soweit das schöne Anfangs-Recitativ. In der anschließenden Arie in F moll wendet er sich zu den griechischen Tragikern und — wie er als richtiger akade-

miſcher Zögling, der aus Platon die Unſterblichkeitsfrage zu löſen gedachte, allerdings urtheilen mußte — zu „dem Wenigen“ was aus ſpäterer Zeit der attiſchen Bühne an die Seite geſetzt werden könne, womit er aber, wie wir S. 126 ſehen werden, das Einzige was ihr wirklich an die Seite geſetzt werden kann, nicht meinte: — ſchwierige, ja undankbare Vorſtellungen, die Händel trotzdem zu einem ſinn- und würdevollen Tonbilde auszuſpinnen wußte. Glücklicher ſteht die Muſik zu dem folgenden Satze. Wie von den Philoſophen zu den Tragikern, geht er nun von dieſen zu den in mythologiſcher Herrlichkeit prangenden Muſikern oder Muſageten über, zu Muſäus und Orpheus, die er erwecken, deren Geſang er hören möchte, und zwar ſo hören wie er in der Unterwelt erklang als ſelbſt Pluto's Augen eiſerne Thränen entlockt wurden. Der Geſang in Edur hat mit der Nachtigallenarie viel Aehnlichkeit, nur iſt die Coloratur reicher und ſchwieriger auszuführen; eine einzelne geſchmückte Begleitſtimme iſt ebenfalls vorhanden, aber nicht die Traverſflöte, wie dort, ſondern das tiefere häuslichere Violoncell. So dauert die nächtliche Gedankenwanderung, heißt es in den recitativiſchen Schlußworten, bis der unwillkommne Morgen anbricht.

Am frühen Morgen aber iſt der Frohſinnige ſchon mit einer ganzen Schaar zur Stadt aufgebrochen, ſich im voraus auf das fröhliche Getümmel eines großen Ortes freuend. „Uns gefällt der Stadt Gedränge“, führt er den Chor mit einem luſtigen Baßſolo an (welches auch ſtets von einem Einzelnen, nicht etwa von allen oder einigen Chorbäſſen zu ſingen iſt, denn in dem ganzen Werke handelt es ſich nur um die beiden Geſtalten des Frohſinnigen und Schwermüthigen, deren Anregungen der Chor einfach folgen muß, ohne eigenmächtig eine neue Stimmung hervorrufen zu können), und der Chor ſetzt mit voller Munterkeit den angeſchlagenen Ton fort, höchſt handgreiflich die Vorgänge ſich weiter ausmalend, das bienenartig geſchäftige Geſumm der Marktmengen, daneben das feierlich prächtige Auftreten der ſtolzen Ritter und das gewinnende Benehmen der ſchönen Frauen, aus deren Händen alle Tapferkeit den Preis empfängt. Bei der Stelle „wo die Ritter in Feiertracht ſiegprangend ziehn“, namentlich am Schluſſe, wird man an verwandte Gänge im Halleluja des Meſſias erinnert; Gedanken, die er dort voll ausprägte, tauchen hier

gleichſam vorahnend auf und kündigen ſich an, was öfter bei ihm der Fall iſt. Der Allegro wünſcht ſich dann in einer lebhaften Arie Hochzeitsfreuden im vollen Gepränge der alten Zeit mit Mumm- und Neckereien „wie jugendliche Dichter ſie zur Sommernacht an gefeiten Quellen träumen", wobei er an Shakeſpeare's Sommernachtstraum gedacht haben muß, aber wohl nicht ahnte, daß einſt alle Welt ebenfalls daran denken und gerade dies ſeinen nur andeutenden Zeilen das glücklichſte Verſtändniß bereiten würde.

Der Schwermüthige entflieht vor der ſtechenden Sonne unter das Laubdach des Hains, berührt alſo ziemlich nah den Frohſinnigen, der auch zu Feen und Elfen in den Wald ziehen wollte, bewahrt aber doch eine ganz andere Stimmung und verkriecht ſich in tiefſte Waldeinſamkeit. Hier, von Bienengeſumm und Quellengemurmel umgeben, möchte er entſchlummern, auf den Schwingen eines ſeltſam ſchönen Traumes ſich erheben und durch allüberall ihn umtönende Muſik des Waldgeiſtes erwachen: dies alles läßt uns als gegenwärtig geſchehend die wundervolle Träumerei in As dur empfinden.

Nun folgt die letzte große Scene des Allegro. Er iſt ein Freund des Theaters, nicht des gelehrten ſondern des lebendigen. Zwar verehrt er den „gelehrten" Ben Jonſon, aber als Zuſchauer vor der Bühne. Dies ſind die merkwürdigen Zeilen, in welchen Milton ſich auch über Shakeſpeare ausſpricht. Er nennt ihn ſüß, ein Kind der Phantaſie, wie ein Waldſänger aus angeborner Natur ſingend, und ſtellt ihm Jonſon's Humor und Gelehrſamkeit an die Seite, ganz ſo wie England faſt bis auf unſere Zeit gethan hat. Auch der Keim der ſpäteren franzöſiſchen Vorurtheile ſteckt ſchon darin. Was aber das Bemerkenswertheſte iſt, er ſtellt die beiden erſten engliſchen Dramatiker, und mit ihnen das ganze engliſche Theater, in den Kreis des Frohſinnigen, alſo nicht zu dem was der Penſeroſo S. 125 von neueren Dramen dem Trauerſpiel der Griechen zugeſellen wollte; ja, es iſt unzweifelhaft, daß er nicht Hamlet und Othello, ſondern den von den Humaniſten ausgegangenen lateiniſchen Nachahmungen griechiſcher Originale dieſe Ehre zugedacht hatte. Für die Muſik waren dieſe Vergleiche nicht beſonders ergiebig, aber auch nicht gerade widerborſtig; ſo hat Händel denn den Text in einen zugleich würdevollen und lebhaften Satz gebracht, in welchem beſonders bei

der Vorstellung Shakespeare's verweilt wird, im übrigen aber nur Musik gemacht die obenhin fließt, wie es nicht anders sein konnte. Anscheinend mühelos und leicht fließt es bei ihm immer dahin, niemals erarbeitet und ergrübelt, selbst da nicht, wo Arbeit und Grübelung vielleicht etwas Originelleres oder Poetischeres hätten zu Tage bringen mögen: dies war ein Gestaltungsgesetz seiner Natur und stand als solches über seinem Wollen. Um es mit den Worten zu sagen, welche Milton in einem Lobgedichte auf Shakespeare gebraucht und die so einzig auf Händel's erstaunenswürdig schnelles Schaffen passen: wie ein „leichter freier Strom" flossen seine Töne dahin, ganz entgegen der Art „langsam schaffender, mühevoll arbeitender Kunst." Auch bei einer Kunst in letzterer Art kann sicherlich überaus Großes gedeihen (Milton, Bach, Gluck und Andere sind Beweise davon), aber nicht in den Händen Händel's oder Shakespeare's, denn wenn auch ihre schnellsten Erzeugnisse nicht unter allen Umständen ihre besten gewesen sein mögen, so waren ihre mühevoll erarbeiteten doch sicherlich immer ihre schwächsten. — Etwaige Sorgen sucht der Allegro, wie uns die folgende Arie lehrt, sich zu verscheuchen durch „lydische" Melodien, aber mit Worten vermählt, auch mit allen Gesangskünsten geschmückt und so die verborgene Seele der Harmonie hervorlockend. Noch einen Schritt weiter geht Allegro in diesen musikalischen Stimmungen, indem er in einem dritten Satze („Orpheus selbst erheb' sein Haupt") ausführt, wie selbst Orpheus einem solchen Gesange mit Entzücken lauschen müßte, der seiner Eurydice gewiß die volle Freiheit verschafft haben würde. Die Musik ist schön und originell, aber alle diese Gesänge greifen nicht tief, da sie sich mehr in Vorstellungen als in Empfindungen bewegen. Sie stehen dennoch ganz an rechter Stelle, nämlich als die Ausklänge der Stimmung des Frohsinnigen; man sieht, daß er sich hiermit erschöpft und seinen Rundlauf vollendet hat. Nun stimmt er seinen frischen Schlußgesang an („Diese Lust gewähre du, Freud', und dir gehör' ich zu"), der in einen Chor einmündet, welcher alles in stürmischer Lust bejaht und steigert wie man es nur wünschen mag.

Und sodann macht der Schwermüthige den Beschluß. Hier in der Kunst ist's wie im Leben, der tief ernsten Seelenstimmung gebührt das letzte Wort. In stillen, mystisch erhellten Klosterhallen

wandelnd — (was in England den gewöhnlichen Lebensverhältniſſen ungleich näher liegt, als in andern proteſtantiſchen Ländern, weil dort wohl mit dem Katholicismus aber eigentlich niemals mit dem Mittelalter gebrochen wurde, namentlich nicht in den Studieneinrichtungen, deren Eindrücke Milton hier zunächſt wiedergiebt) — ſchallt ihm aus der Kirche der volle Chor entgegen, durch Orgelklang emporgetragen, und ſeine Seele ſchwingt ſich auf, ſein entzücktes Auge ſieht den Himmel geöffnet. Unter dem Eindruck dieſer heiligen Schauer iſt es ihm, als müßte er, am Lebensabend angelangt, ein frommer Klausner und als ſolcher (denn die jugendliche Ruhmbegierde regt ſich auch hier noch) ein vielwiſſender und prophetiſch weiſer Mann werden. Dies ſpricht er in einem herrlichen Schlußgeſange in D moll aus, deſſen Nachſpiel in den Chor „Schwermuth, gewähr' uns dieſe Freuden" überleitet.[70])

Obwohl nun jeder dieſe Ordnung als richtig empfinden und in ihrer muſikaliſchen Geſtalt als unübertrefflich bewundern muß, ließ Händel doch auch, wenigſtens einmal, mit dem letzten Chore des Allegro ſchließen. Dies geſchah nämlich bei der Wiederholung im nächſten Winter 1740/41 und hängt zuſammen mit ſehr erheblichen Einſchaltungen und Umſchreibungen in andere Stimmlagen, welche er damals vornahm. Schon oben S. 123 iſt einer dieſer Zuſätze angegeben; es waren ihrer aber zehn, die auch ſämmtlich in der Originalhandſchrift am Ende erhalten und als »L'Additione« bezeichnet ſind, nämlich folgende.

1. **Penſeroſo.** There held in holy passion still . . . and join with thee calm peace and quiet — accomp. Recit. und Arioſo in G- und F moll (p. 27—29 unſ. Ausg.), nebſt

70) Zwiſchen der Arie und dieſem Chore ſteht in unſerer Ausgabe S. 135 noch ein Sopranſolo über das Chormotiv, wie Händel es anfangs als Einleitung zu demſelben ſetzte. Es iſt aber bei den Aufführungen ſeit 1741 von ihm weggelaſſen und hier nur gegeben, um den urſprünglichen Zuſammenhang der Compoſition zu veranſchaulichen, nicht um bei öffentlichen Aufführungen geſungen zu werden. Mit der daſ. S. 133 angedeuteten freien Orgelfuge vor der Arie wird man bei Aufführungen ebenfalls wenig anzufangen wiſſen; doch als von Händel herrührend und als ein Zeichen, daß er hier mehrmals eine extemporirte Fuge vortrug, hat die Bemerkung ihren Werth.

den 5 letzten Takten des vorausgehenden Andante larghetto »Come, but keep thy wonted state.«

2. Penseroso. Far from all resort of mirth. Es dur. (p. 55—57.)
3. Allegro. Straight mine eye hath caught new pleasures — aus Deidamia entlehnt, G dur (p. 60—63), und der anschließende selbständige recitativische Mittheil
4. Allegro. Mountains, on whose barren breast. Anfang E-, Schluß H dur. (p. 64—66.)
5. Penseroso. Sometimes let gorgeous Tragedy, mit dem einleitenden Recit. Hence! vain deluding joys — vom Alt in den Sopran, von Fismoll nach Hmoll versetzt und verkürzend umgearbeitet. (p. 174—180 als Appendix mitgetheilt, der ursprüngliche Altsatz dagegen an seiner richtigen Stelle p. 75—82.)
6. Allegro. And ever against eating cares. Gmoll. (p. 111—114.)
7. Allegro. Orpheus' self may heave his head. G dur. (p. 115—120.)
8. Allegro. These delights if thou canst give. D dur. (p. 121—124), und ein
9. Allegro. Chor über denselben Text. (p. 125—131.)
10. Penseroso. May at last my weary age, für Signora Monza. Dmoll. (p. 133—34.)

Nummer 6 ist im Original als »prima l'addizione« bezeichnet, war also das erste was einzufügen für gut befunden wurde. Die drei Stücke 6, 8 und 9 bilden eine zusammenhängende Scene und am Ende derselben findet sich im Handexemplare die Bemerkung »Fine della parte 2da«. Zu diesem Zwecke wurde also die Einschaltung der genannten drei Sätze (vielleicht auch noch des vierten Nr. 7) zunächst vorgenommen. Mit dem Allegro ist wohl nur das eine Mal am 8. April '41, oder höchstens viermal im Laufe der nächstjährigen Aufführungen, geschlossen worden, und vielleicht hing dies von dem ab, was als dritter Theil zum Beschluß des Ganzen folgte. Doch, schenken wir zunächst dem ursprünglichen dritten Theile einige Aufmerksamkeit.

Dritter Theil. Wollte Händel der Stimmung treu bleiben, in welcher er diesen Schluß entwarf, so hätte er ihn später niemals weglassen dürfen, denn in der schönen Musik spiegelt sich noch die Lust und der Ernst der Ueberzeugung, mit welchen er daran gearbeitet

hat. Gleich der Eingang iſt prächtig, und der folgende Geſang „Komm in anmuthvoller Zier“ mit anſchließendem Chor einer der allerſchönſten Sätze des ganzen Werkes, ja in ſeiner Arie und Chor umſchlingenden großen Form, wo der Chor die Stelle eines da Capo der Arie einnimmt, hier einzig in ſeiner Art; noch beſonders ſinnvoll iſt er als Baßgeſang, das Ganze iſt von einer geweihten Stimmung durchdrungen. Die beiden folgenden Sätze für Sopran und Tenor bieten viel Originelles, der erſte beſonders in ſeiner Modulation, der andere im Taktwechſel, ſind übrigens moraliſirenden Charakters und inſofern weniger werthvoll. Aber das wundervolle Duett „So wie der Tag“ in Bdur iſt wieder ganz der Ausfluß reinſter Seelenharmonie und in ſeiner Vereinigung des Sopran und Tenor zum Preiſe geiſtesheller Wahrheit und Beſonnenheit die wahre Verſöhnung der bisher auseinander ſtrebenden Stimmungen. Hier iſt der wahre neutrale Grund gefunden, der gemeinſame Ausgang, das gemeinſame Ziel aller reinen Kräfte, welcher Art und Neigung ſie ſonſt auch ſein mögen, und Händel hat in ſeiner von Jugend auf bekundeten Begeiſterung für Tugend des Geiſtes wie des Herzens die Worte muſikaliſch wahrhaft verherrlicht. In die reiche und lebhafte wallende Begleitung, welche faſt das Gepräge einer ſpäteren Zeit trägt, ſind die ſchönen geſangreichen Melodien der Singſtimmen mit feinſter Kunſt eingezeichnet. Der Text

As steals the morn upon the night,
And melts the shades away:
So truth does fancy's charm dissolve,
And rising reason puts to flight
The fumes that did the mind involve,
Restoring intellectual day.

iſt augenſcheinlich einer Stelle in Shakeſpeare's Sturm

. . . . . The charm dissolves apace,
And as the morning steals upon the night
(Melting the darkness) so their rising senses
Begin to chase the ignorant fumes that mantle
Their clearer reason. (Proſpero: Act V, Sc. 1.)

nachgebildet; Jennens war ein großer Bewunderer und Kenner Shakeſpeare's, wie wir ſpäter hören werden. So harmoniſch in der

Wahrheit und damit in allem Guten neu befeſtigt, ſendet uns der Schlußchor heim.

Mit dem Geſagten iſt im Grunde ſchon entſchieden, wiefern ſich nach Frohſinn und Schwermuth noch die Stimme der Mäßigung hören laſſen dürfte. Wo der Moderato in eine neue, ihrer Natur nach erwärmend und verſöhnend wirkende Stimmung einleitet, iſt er hochwillkommen, denn ohne das Hinzutreten eines Dritten bleibt trotz der bewundernswerth naturgemäßen Ordnung der frohſinnigen und ſchwermüthigen Scenen immer etwas von unaufgelöster Disharmonie beſtehen. Was der Poeſie an ſich hier in den einmal gezogenen Grenzen nicht mehr möglich war, vermochte die Muſik; ſie beſitzt die Macht, einer dritten Stimmung ſoweit Bahn zu brechen, daß die beiden andern ohne Darangabe ihrer Eigenthümlichkeit in ihr einen gemeinſamen Mittelpunkt finden konnten. Solches iſt hier in dem Baßgeſange mit Chor und dem Schlußduett auf unübertreffliche Weiſe geſchehen. Wo der Moderato dagegen moraliſirend und ſeine Vorgänger kritiſirend auftritt, iſt er auch muſikaliſch überflüſſig; denn wie Allegro und Penſeroſo in poetiſcher Hinſicht zwei Gemüthsſtimmungen darſtellen, die einander ausſchließen und auf zwei verſchiedene Charaktere deuten, ſo bezeichnen ſie nebſt dem Moderato in der Muſik drei grundlegliche Ausdrucksweiſen, von denen keine der andern das Gebiet ſtreitig macht, die zu einander gehören und insgeſammt das Bereich der Tonkunſt bilden. Man ſieht, ſobald es ſich um Stimmungen handelt, befindet die Muſik ſich in einer weit glücklicheren Lage, als die Poeſie.

Aber auch noch ein anderer Ausgang und damit ein anderer dritter Theil iſt denkbar, der ſeine Fäden ſinnvoll, wenn auch unſcheinbar, an das vorige knüpfen könnte. Allegro und Moderato, in allem divergirend, ſelbſt im Naturgenuſſe wie Tag und Nacht zu einander ſtehend, begegnen ſich in einem Punkte, in der Liebe zur Muſik. Zu Milton's Zeit war man ſoeben in das große muſikaliſche Zeitalter eingetreten, wie in ein offnes Meer unbewußt hineingetrieben: deß iſt auch dieſes Gedicht Zeuge. Penſeroſo ſehnt ſich Orpheus' Geſang zu hören, und Allegro meint, ein Lied wie es ihm nur genügen könne, müßte ſelbſt Orpheus erwecken und Eurydice befreien; hier thut alſo der frohſinnige Mann, ganz gegen ſeine ſonſtige Natur, auf einmal

klaſſiſch gelehrt, ſo ſehr waren ihm muſikaliſche Gedanken und Sagenbilder in's Herz gedrungen. Wie nun, wenn man die Stimmung, in der ſich Beide die Hand reichten, feſthielte und in einem Preiſe der Tonkunſt ausklingen ließe? So machte Händel es wirklich, indem er den Moderato überſchlug und die kleine Dryden'ſche Cäcilienode an ſeine Stelle ſetzte. Beliebigen Falls kann man alſo daſſelbe thun, obwohl nicht wünſchenswerth iſt, daß es immer geſchehe und der Moderato ganz unterdrückt werde. Mit den beiden erſten Theilen ſich zu begnügen und in der kirchlichen Stimmung des Schwermüthigen zu ſchließen, wie man neuerdings gethan hat, iſt in der That gar zu beſcheiden, auch nur dem „neu erwachten kirchlichen Leben", wie ein gegenwärtig verbreiteter ſchwächlicher Pietismus ſich zu betiteln pflegt, und dem abgeſtumpften Gefühl für disharmoniſche Gegenſätze erträglich. Denn ein ſolches Verfahren widerſtreitet dem Weſen der Muſik, zu deren Vorzügen wie Erforderniſſen es gehört, nicht zu ruhen bis die verſöhnende Macht der Harmonie die Gegenſätze überwunden hat, und es iſt einer der Beſtimmungspunkte für Händel's muſikaliſche Größe, daß er dieſem Geſetze unwandelbar treu blieb, ſelbſt da wo ein Abweichen von demſelben über ſein Werk den Schein von Tragik und Tiefſinn verbreiten konnte. Alle Zerriſſenheit blieb ihm ewig fremd.

— Dies war das neue Werk Händel's. Obwohl dem Texte nach alt und allbekannt, fiel es doch wie ein Novum aus den Wolken. Und auf jeden, der heute hinzutritt, vertraut mit den bekannteſten ſeiner Oratorien, muß es denſelben Eindruck machen. Dabei wird es allen, die es nur einmal erfaßt haben, als ein echtes, mit vielen der ſchönſten Vorzüge geſchmücktes Erzeugniß der Händel'ſchen Muſe gelten und ihnen theuer werden, ſowohl durch die Ueberfülle der herrlichſten Melodien wie durch den Reiz einer an das Sonderbare ſtreifenden Eigenthümlichkeit. Es iſt unſchätzbar für die Beſtimmung des Händel'ſchen Kunſtcharakters und für die Berichtigung von Urtheilen und Vorurtheilen. Auf jene Werke allein geſehen, die durch große hiſtoriſche Vorgänge und durch ausgeſprochene ſittliche Ideen bewegt werden, erſcheint Händel's Kunſt wohl groß und herrlich, aber zugleich an gewiſſe Stoffe gebunden und inſofern beſchränkt. Hier nun liegt ein Werk vor, welches in jenem Sinne eigentlich gar keinen

Stoff hat und dennoch so reich ist, ein Werk, welches alles eigentlich Sittliche rein vergessen macht und dennoch so gänzlich frei ist von jedem Leichtsinne, so lauter, so tief, so menschenwürdig. Welche bewußte innere Klarheit, welche geistige Fülle und Selbständigkeit, welche Freiheit und Allbeweglichkeit des Geistes mußte ihm eigen sein, um sich so auf ein Nichts zu stellen, von dem denkbar gewichtigsten Gegenstande, Israel in Aegypten, zu dem denkbar nichtigsten und flüchtigsten überzugehen und überall in gleicher Sicherheit sich zu behaupten!

Doch bei all diesen Vorzügen möchte das Werk immer nur als musikalische Illustration einer obendrein verstümmelten Dichtung angesehen, insofern also auf eine ziemlich tiefe Stufe gerückt werden müssen. Wenn Händel das Gedicht auch noch so trefflich in Musik gebracht hätte, so würde sich darauf allein noch kein hervorragendes Verdienst begründen lassen; um ein wahrhaftes musikalisches Kunstwerk zu sein, muß es etwas Höheres bieten. Hiermit sind wir bei dem Hauptpunkte unserer Besprechung angelangt.

In wenigen Dingen findet man die Beurtheiler, englische wie deutsche, so einig wie in der Ansicht, der Penseroso stehe bei Milton höher als der Allegro. Goethe führt dies an als eins der vielen Beispiele einer vorherrschend melancholischen Stimmung bei englischen Dichtern (worin er offenbar zu schwarz sieht) und sagt: „Milton's Allegro muß erst in heftigen Versen den Unmuth verscheuchen, ehe er zu einer sehr mäßigen Lust gelangen kann.“ (Wahrheit und Dichtung, 13. Buch.) Fast noch heftiger freilich weist der Schwermüthige die Lust von sich, gelangt dabei aber auch in eine tiefere Strömung. Diesen Mangel an Harmonie oder dichterischer Werthgleichheit der Theile hat man meistens aus Milton's Vorliebe für trübe düstere Stimmungen zu erklären gesucht, der zufolge ihm auch das verlorne Paradies besser gelungen sei als das wiedergewonnene, und in ersterem die Gestalt des Satan besser als die des heiligen Erzengels. Die Thatsachen sind nicht zu beanstanden, aber der Grund dürfte anders auszudrücken sein. Weil bei Milton der Frohsinnige den Anfang und der Schwermüthige den Beschluß macht, ist es einfach die Erfüllung einer künstlerischen Forderung, wenn der letztere sich durch innere Kraft als der wirksamere erweist. Aber warum den

Schwermüthigen an das Ende rücken, warum nicht den Frohsinnigen? Hierfür ist kein anderer Grund vorhanden, als Wille und Neigung des Dichters. Mit andern Worten: Milton's „Allegro und Penseroso" ist ein Stimmungsgedicht, dem Ich entsprungen, von rein subjectivem Gehalte, so zu sagen ein Selbstbekenntniß in poetischer Form, kein objectives Kunstwerk; und anders konnte es nicht sein. Die Ursache ist einfach die, daß der Gegenstand — Schilderung gegensätzlicher Gemüthsstimmungen — im ersten Grade kein poetischer sondern ein musikalischer ist. Deßhalb mußte auch der Dichter bei aller Schönheit seines Gemäldes im Subjectiven befangen bleiben, und von Anfang an war die Möglichkeit gegeben, daß ein Musiker hier über den Dichter als Künstler hinausschreiten konnte. Ja noch mehr. Wie schon der italienische Titel zeigt, muß dem jugendlichen Dichter die Anregung zu seinem Werke, die Form desselben, von Italien gekommen sein; wahrscheinlich benutzte er eine bestimmte Vorlage. Ohne Zweifel hatten italienische Poeten seiner Zeit den Gegenstand schon mehrfach behandelt, aber das Einzige, was in dieser Art damals großen Ruf erlangte und sich weithin verbreitete, war ein musikalisches Stück, ein Duett (Dialog zwischen Demokrit und Heraklit) von Milton's älterem Zeitgenossen Carissimi in Rom. Es ist nicht nachzuweisen, inwiefern Milton's Gedicht mit jener Musik in Verbindung stehen mag; aber die Annahme hat nichts Gewaltsames, ja ist durch die Sachlage geboten, daß die Musik, nämlich ein ursprünglich rein musikalischer Text und Zweck, hier die erste Quelle schlug, die dem musikbegeisterten Milton, dessen Vater sogar ein namhafter Tonkünstler war, auf die eine oder andere Art zugeflossen sein muß. Könnte man die Entstehung des Gedichts in die Zeit seiner italienischen Reise verlegen (1638—1639), so würde sich alles noch weit einfacher erklären.

Für alle Fälle — und das bleibt hier die Hauptsache — ist so viel zu sagen gestattet, daß der Tonkunst durch Händel's Gestaltung des Gegenstandes ein Stück Ureigenthum zurück erobert wurde. Was in den musikalischen Versuchen vor und zu Milton's Zeit höchst mangelhaft gewesen sein mag, gedieh nun zur reifsten Vollendung, — obwohl, recht verstanden, auch in jenen Versuchen die Kunstform schon höher stand als in Milton's Gedicht, weil die Form des Duetts ein

größeres objectives Gleichmaaß bedingt, als der poetiſche Erguß einer doch mehr oder minder ſubjectiv gefärbten Stimmung. Die Muſik bewegt ſich hier in voller Unmittelbarkeit; für alle dieſe Dinge ſtehen ihr ausgebildete Tonformen und Inſtrumente zu Gebote, in denen die Stimmungen des Gemüths unter den Händen des rechten Meiſters Leben und Geſtalt gewinnen können. So beſitzt der Muſiker alle Mittel um objectiv zu verfahren, d. h. über die Stimmung des Individuums, alſo auch ſeiner ſelbſt, ſich zu erheben und in naturwahren unvergänglichen Zügen die Stimmung des Menſchen uns entgegen zu bringen. Milton mag man im Penſeroſo wieder zu finden meinen, bei Händel wird dies keinem einfallen: er hat beide Hauptgeſtalten ſo hoch gerückt, ſo frei geſtellt, daß ſie als rein künſtleriſche Idealbilder des allgemein Menſchlichen daſtehen, und er ihnen gegenüber Händel bleibt. Dies iſt es, was Milton's Gedicht zu einer künſtleriſchen Stimmungsſcene, Händel's Muſik aber zu einem abgerundeten und geſchloſſenen Kunſtwerke macht; ſelbſt wenn man fände, was aber nicht im mindeſten der Fall iſt, daß Milton's Poeſie vergleichungsweiſe gehaltvoller wäre, als Händel's Muſik, mußte man letzterer dennoch den Vorzug größerer und reinerer Kunſt einräumen. Niemand wird je behaupten wollen, auch die Muſik des Allegro gelange zu einer nur „ſehr mäßigen Luſt", denn die Stimmung der Freude bricht bei ihr voll durch und hält der Schwermuth die Waage. Letzterer iſt aber aus ihrer dichteriſch bevorzugten Stellung dennoch alles das vollauf gewahrt, was in ihrem Charakter gegründet war, indem ſie durch das ſchönſte muſikaliſche Organ, die weibliche Stimme, verklärt wird und dadurch eine ſinnige Tiefe des Ausdrucks gewinnt, vor deren Glanz alle Bilderpracht der Poeſie zu erblaſſen ſcheint. Um ſo höher nun hebt ſich das Werk als Kunſtwerk, wenn es trotzdem volle Harmonie und Ausgleichung der Theile zu bewirken vermochte. Dies zu können, verlieh der Tonkunſt erſt das höhere Recht, jene herrlichen Stimmungsſcenen Milton's frei nach ihrer Art zu geſtalten. Was Milton durch die Fäden der Reflexion verkettet, gewinnt bei Händel wieder den reinen Naturgrund und baut ſich, wie alle urſprüngliche Kunſt, nach einem anfänglichen Impulſe aus dem Nichts auf. Der Frohſinnige verſcheucht die Schwermuth, der Schwermüthige die Freude: ſo fängt's an, hiermit

iſt's im Gange, Welle um Welle ſchlagen nun die Stimmen gegenſätzlich an einander, und alles weitere bis zum Schluſſe ſcheint ſich in künſtleriſcher Steigerung wie von ſelber zu ergeben. Was uns an dem Werke ſo hoch entzückt, der Glanz der Contraſte, der wie durch Zauberſchlag in immer neuen Gegenſätzen aufſprudelnde Melodienquell, wäre nur eine ſchöne Tünche innerer Gehaltloſigkeit, wenn er auf willkürlichem Belieben des Muſikers beruhte und nicht als durch den natürlichen Gang der Kunſt erzeugt eine tiefere Berechtigung hätte. Als flutende Wellen des das Ganze bewegenden künſtleriſchen Lebens hingeſtellt, war eine ſo reiche Fülle und Pracht der Tongedanken, wie ſie ſich in dieſem Werke offenbart, auch durchaus nothwendig und ohne ſie nichts zu erreichen, ſo daß man ſich hier, wie ſchon bei mehreren andern, ja eigentlich bei allen Hauptwerken Händel's geſtehen muß, dies ſei ein Gegenſtand, der jedem andern Tonmeiſter fern lag und bei etwaiger Behandlung ſicherlich mißlungen wäre. Denn alle Bedingungen, welche die Tonkunſt zu ſtellen vermag, waren hier insgeſammt wieder in einem und demſelben Werke zu erfüllen, wenn überhaupt etwas Namhaftes erreicht werden ſollte. Eine unzulängliche Leiſtung mußte deßhalb auch immer unendlich weit hinter der eigentlichen Aufgabe zurückbleiben, hier gab es nur Gelingen und Mißlingen, keine halbe und unentſchiedene Löſungen wie in ſo vielen Mittelgebieten der Kunſt, und daher kommt es, daß Andere, wenn ſie dieſelben Gegenſtände ergreifen, nur Unbedeutendes und Vorübergehendes zu Tage fördern. Denn dieſe Gegenſtände ſind ſämmtlich nur geſchaffen für eine univerſale Künſtlernatur, mit der Kundgebung einzelner, ſelbſt großer muſikaliſcher Vorzüge iſt hier nichts gethan, ja nur ſelten bietet ſich Raum zur Entfaltung derſelben, alles fließt vielmehr aus einem Geiſt und Kunſt vereinenden Mittelpunkte, und als univerſal bethätigt Händel's Kunſt ſich eben in der Löſung der einzelnen Aufgabe. Die Grenze des Gelingens und Mißlingens iſt bei dieſen Stoffen wohl eine abſolute zu nennen; je höher das Ideal ſteht, deſto ſchärfer iſt die Grenzſcheide und deſto jäher der Abgrund in welchen das Unzulängliche hinabſtürzt.

In dem ganzen Werke ſtehen die Einzelgeſänge voran und der Chor hält ſich in der Ferne, in dienender und begleitender Stellung, ganz im Gegenſatze zu Israel wo das Einzelne ſich den ſelbſtändig

fortſchreitenden Chormaſſen anſchmiegt und unterordnet. So ſcheint es, daß der Rhythmus der Contraſte, in welchem Händel das einzelne Kunſtwerk aufbaut, auch in der zeitlichen Aufeinanderfolge dieſer Tonſchöpfungen ein Grundgeſetz ſeiner Geſtaltung, eine Bedingung ſeiner Kunſtnatur war. Andererſeits, als auf Schilderung baſirend, ſtellt Allegro ſich dem Israel wieder nah verwandt zur Seite, und die muſikaliſche Ausbeutung von Naturlauten und -Phänomenen iſt hier ganz dieſelbe.

Die erſte Aufführung fand ſtatt am Mittwoch den 27. Februar[71]; das Werk wurde im Laufe der Saiſon noch vier mal wiederholt, zuletzt am 23. April als am Schluſſe derſelben («being the last time of performing this Season» heißt es in der Ankündigung). Auch für Walſh wurde es ergiebig; er brachte im Laufe der nächſten Wochen zwei Sammlungen Geſänge daven heraus, die er ſpäter vereinigte.[72]

Im Mai veröffentlichte Gentlemen's Magazin ein Lobgedicht auf Händel, welches weit gehaltvoller iſt als der Anfang mit den damals ſtereotypen Bildern von Orpheus und Arion vermuthen läßt. Nachdem gegen die leere, nur das Ohr ergötzende italieniſche Muſik jener Zeit zu Felde gezogen, wird Händel ein Lob geſpendet welches namentlich dadurch merkwürdig iſt, daß es ſich ausſpricht in Form eines geſchichtlichen Rückblickes auf ſein Künſtlerleben. Wer gegen Dich, den Beherrſcher der Lyra, rebellirt, heißt es dort, lehnt ſich gegen die Kunſt ſelbſt auf; unbeſiegt ſtehſt Du im Geſange da, alle

71) «Never performed before. At the Theatre-Royal in Lincoln's-Inn Fields, Wednesday next, will be perform'd *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. With two new Concertos for several Instruments, And a new Concerto on the Organ.» Lond. Daily Post ſeit dem 22. Febr. '40.

72) «This day is publ. Songs in L'Allegro ed il Penseroso. J. Walsh.» Lond. D. Post v. 15. März '40. Der Preis war 4 Sh., wie am 25ſten geſagt wird. — «The *second* Collection of Songs in L'Allegro . . . pr. 3 s.» wird daſ. am 7. Mai angezeigt, und am 11. Mai das Ganze als «compleat» d. h. beide Sammlungen zu einer einzigen verſchmelzen. Obwohl die Geſänge aus allen drei Theilen darin enthalten waren, wurde der Moderato auf dem Titel doch garnicht erwähnt, ſondern es hieß nur «Songs in L'Allegro ed il Penseroso. The Words taken from Milton. Set to Musick by Mr. Handel.» Das Werk muß einen großen Abſatz gehabt haben, denn es ſind mehrere, in Kleinigkeiten abweichende Ausgaben daven vorhanden.

Völker, die ihn kennen, gehorchen ihm, ſelbſt das ſo lange die Muſik beherrſchende Italien; was letzteres an Harmonie beſaß, iſt erſt durch Dein Genie in Schwung gebracht; um Dich zu bilden, vereinten ſich Begabung Wanderung und Kunſt, und alle Gewalten der Muſik ſind nun Dein geworden.[73])

Die Zeitverhältniſſe verwickelten ſich immer mehr und blie-

73) »To Mr. Handel,
on hearing 'Alexander's feast', 'l'Allegro, ed il Penseroso', etc.

If ever *Arion's* music calm'd the floods,
And *Orpheus* ever drew the dancing woods;
Why do not *British* trees and forest throng
To hear the sweeter notes of *Handel's* song?
This does the falsehood of the fable prove,
Or seas and woods, when *Handel* harps, would move.
If music was to touch the heart design'd,
To ease the pain'd, or charm the chearful mind;
And has the ear in this no other part,
Than as it opes a passage to the heart;
How comes it we those artless masters hear,
Who slight the heart, and only court the ear?
And when they use a finer term, they cry
'T is air, and into air they let it fly.
But *Handel's* harmony affects the soul,
To sooth by sweetness, or by force controul;
And with like sounds as tune the rolling spheres,
So tunes the mind, that ev'ry sense has ears.
When jaundice jealousy, and carking care,
Or tyrant pride, or homicide despair,
The soul as on a rack in torture keep,
Those monsters *Handel's* music lulls to sleep.
How, when he strikes the keys, do we rejoice!
Or when he fills a thousand tubes with voice,
Or gives his lessons to the speaking string,
And some to breathe the flute, and some to sing;
To sound the trumpet, or the horn to swell,
Or brazen cylinder to speak compel;
His art so modulates the sounds in all,
Our passions, as he pleases, rise and fall;
Their hold of us, at his command they quit,
And to his pow'r with pride and joy submit.
Thou, sovereign of the lyre, dost so excel,
Who against thee, against thy art rebel.

den künſtleriſchen Unternehmungen andauernd ungünſtig. Händel eröffnete einen neuen Jahrlauf, der für London vorläufig ſein letzter werden ſollte, am 8. November '40 mit dem Feſtſpiele Parnasso in Festa v. J. 1734 (II, 319 ff.), brachte als Neuigkeiten die ſchon im zweiten Bande S. 451—56 beſchriebenen italieniſchen Opern Imeneo und Deidamia und ſchrieb zur Wiederholung des Allegro die S. 129 genannten neuen Sätze, aber kein neues Oratorium. Allegro mit den „verſchiedenen neuen Zuſätzen" wurde am 31. Januar und 7. Februar '41 gegeben und „auf Befehl des Prinzen und der Prinzeſſin von Wales", die ſich der verlaſſenen Muſik noch einigermaßen annahmen, am 21. Februar wiederholt, ſodann zum Beſchluß der Saiſon am 8. April '41 aufgeführt, diesmal aber nur der erſte und zweite Theil mit der kleinen Cäcilienode als Schluß.

Zu dieſer letzten Aufführung hatte Händel eine für ihn etwas vortheilhaftere Vereinigung der Plätze vorgenommen, worüber er bei der Anzeige gleichſam entſchuldigend bemerkt: „Da dies das letzte mal iſt, hat es manchen Vornehmen und ſonſtigen Leuten gefallen, viele Karten für Logen zu beſtellen, was mich ermuthigt (und, wie ich hoffe, keinen Anſtoß erregen wird), Logen und Parterre zuſammen zu legen für eine halbe Guinee. Erſte Gallerie fünf, zweite drei Schilling."[74]) Möchte dies ſchon auf eine Art Abſchiedsconcert deuten, ſo erſehen wir aus andern Mittheilungen noch unzweideutiger, daß Händel jetzt wirklich bei dem Punkte angelangt war, wo ihm alle Hoffnungen ſchwanden, und er nunmehr die Abſicht kund gab, den

But uncontested is in song thy sway;
Thee all the nations where 'tis known obey
E'en *Italy*, who long usurp'd the lyre,
Is proud to learn thy precepts and admire.
What harmony she had thou thence didst bring
And imp'd thy genius with a stronger wing;
To form thee, talent, travel, art, combine,
And all the powers of music now are thine. G. D.«

Gentleman's Magazine, Mai 1740. X, 254.

74) »☞ This being the last time of performing, many persons of quality and others, are pleas'd to make great demands for box tickets, which encourages me (and hope will give no offence) to put the Pit and Boxes together, at half a guinea each. First Gallery 5 s. Second Gallery 3 s.« London Daily Post v. 8. April (u. ſchon einige Tage zuvor) 1741.

Boden einer faſt dreißigjährigen Wirkſamkeit für immer zu verlaſſen. Von ſeinen ſchlimmen Tagen waren dies die allerſchlimmſten; ſelbſt die Production in ſeinem neuen oder großen Styl ſchien in's Stocken gerathen zu wollen, denn ſchon ſeit länger als Jahresfriſt ruhte die Compoſition von Oratorien. Wie traurig es um ihn ſtand, ſieht man recht klar aus einer längeren Zuſchrift, die ein ihm fern ſtehender „J. B.“ an dieſelbe Londoner Zeitung einſandte, welche früher den herrlichen Aufſatz über Israel gebracht hatte (S. 95), in der wohlgemeinten Abſicht ſeinem farewell-concert einen regen Zuſpruch verſchaffen zu helfen. Der Aufſatz erſchien in der Zeitung ſchon am 4. April, vier Tage vor dem Concert.

In einer politiſch ſo erregten Zeit — beginnt der Verfaſſer — möge es gewagt erſcheinen, von muſikaliſchen Dingen zu reden; aber ſchon bei den Alten ſei die Muſik über das Bereich bloßen Vergnügens erhoben geweſen. Sodann in einer recht gehaltreichen Ueberſicht, wenn auch auf dem damals gewöhnlichen Gange, die Muſik der Vorzeit überblickend und endlich bei der Sphärenmuſik anlangend, fährt er fort: „Zu dieſen Betrachtungen bin ich veranlaßt worden durch einen Theaterzettel des Herrn Händel zum nächſten Mittwoch, wo wir ſein letztes Oratorium in Lincoln's-Inn-Fields hören werden. Er hat mich von meiner Kindheit an bis auf dieſen Tag entzückt, und da ich für eine der größten Freuden, deren unſere Natur fähig iſt, ſo lange ſein Schuldner geweſen bin, hielt ich es (obwohl perſönlich nicht mit ihm bekannt) für meine Pflicht, zu einer Zeit, wo es Mode geworden iſt ihn zu vernachläſſigen, ihn (der perſönlich mir ganz unbekannt iſt) der öffentlichen Neigung und Dankbarkeit dieſer großen Stadt zu empfehlen, die ſich mit mir ſo lange der Harmonie ſeiner Compoſition erfreut hat. Cotſoni [Cuzzoni], Faustina, Genoſini [Seneſino] und Farinelli haben unſer Ohr ergötzt: wir liefen wie toll hinter ihnen her und gingen in Parteien für die eine oder andere Perſon mit einer Heftigkeit, als ob ein Staat im Brand geweſen wäre. Ihre Stimmen waren in der That dem Ohre angenehm; aber es war Händel, der die Veranlaſſung darbot; es war ſeine Compoſition welche unſere Seele berührte und uns zu dem Uebermaaß des Parteieifers anfeuerte. Sein Einfluß waltete, obwohl ſeine Macht unſichtbar blieb; und der Sänger hatte das Lob und den

Nutzen daron, während das wahre Verdienst, unbeachtet und fast unbelohnt, das kärgliche aber stolze Loos des vergessenen Meisters war.

„Giebt es irgend eine Nation in der Welt, welcher die Macht der Musik bekannt ist, und Händel's Name nicht? Tragen wir nicht vor ganz Europa den beneideten Titel von Beschützern der Künste und Wissenschaften? und wenn man von den großen Genies spricht, welche wir entweder erzeugt oder uns zu eigen gemacht (possessed) haben, ist Händel dann jemals vergessen? Und sollen wir denn nun, nach einem Besitz von so vielen Jahren, wegen eines Mißfallens, wegen eines gemachten aber nicht gemeinten einzelnen Fehltrittes ihn so gänzlich verlassen, daß er Noth litte in einem Lande, dem er so lange diente? in einem Lande der Oeffentlichkeit und des Gemeingeistes, wo die schönen Künste so hoch geschätzt werden, wo Dankbarkeit und Belohnung das Verdienst der Künstler so bemerkenswerth begleiten, daß die großen Genies anderer Länder oft bedauert haben, nicht hier geboren zu sein? Es kann nicht sein! und wenn wir nicht für ihn sorgen wollen, so laßt uns doch an uns selber denken und bemüht sein, unsern lange besessenen Ruf in der gebildeten Welt zu bewahren; und wenn Alter oder Kränklichkeit, wenn selbst ein Stolz, der so unzertrennlich von Mannesgröße zu sein pflegt, ein Stolz welcher bei Horaz ein Exegi monumentum, bei Ovid ein Jamque opus exegi hervor brachte, ein Stolz welcher die Sphären und den Cylinder auf Archimedes' Denkmal und eine Melodie als Epitaph auf Corelli's Grabstein setzte, wenn selbst solch ein Stolz beleidigt hat, laßt es uns übersehen gleich den Flecken in der Sonne, denn obschon es Flecken sind, verdunkeln sie doch sein großes Talent nicht.

„Sie werden nachgerade leicht sehen, was ich mit diesem Briefe sagen will. Ich möchte wünschen, ich könnte diese Vertheidigung mit vollkommenem Erfolge führen, und im Stande sein, diejenigen Herren, welche sich durch irgend etwas in dem Betragen dieses großen Mannes beleidigt fühlen (denn ein großer Mann in der musikalischen Welt bleibt er, was auch seine Mißgeschicke nun zu spät dagegen sagen mögen), ich möchte wünschen, sage ich, diese Männer bereden zu können, ihm wieder ihre Gunst zu schenken und ihn von der grausamen Verfolgung jener kleinen Wichte zu befreien, welche, das Mißvergnügen dieser Vornehmen benutzend, selbst die Zettel zu seinen

Vorſtellungen wieder herunter reißen unmittelbar nachdem er ſie angeklebt hat, und noch tauſend andere kleine gehäſſige Streiche ausführen um ihm Beleidigung und Schaden zuzufügen. Ich bin überzeugt, ſie werden ihm ihre Gunſt wieder ſchenken, wenn ſie die Sache ohne Vorurtheil erwägen. Aber inzwiſchen möge die Oeffentlichkeit Sorge tragen, daß er nicht Noth leide: dies wäre eine unverzeihliche Undankbarkeit; und da das Oratorium am nächſten Mittwoch ſein letztes iſt für dieſe Saiſon und vielleicht, wenn man der Nachricht Glauben ſchenken darf, überhaupt ſein letztes in dieſem Lande (and, if report be true, probably his last for ever in this country), ſo fülle man dieſes ſein letztes Haus mit einer edlen und freundlichen Freigebigkeit und zeige ihm bei ſeinem Abſchiede, daß London, die größte und reichſte Stadt der Welt, groß und reich iſt an Tugend wie an Geld, und die Fehlgriffe oder ſelbſt die Fehler eines großen Genius verzeihen und vergeſſen kann. [! !]

„Das zur Aufführung beſtimmte Werk iſt ſowohl der Muſik wie der Poeſie nach edel und hochgehend, trefflich erfunden und von großer Bedeutung. Der Tonſetzer und der Dichter gehen Hand in Hand und ſcheinen mit einander zu wetteifern, wer von ihnen den herrlichen Gegenſatz von Frohſinn und Schwermuth, welcher das ganze Werk Allegro ed il Pensieroso durchzieht, am beſten auszudrücken im Stande ſei, und der glückliche Erfolg, mit welchem Hr. Händel insbeſondere dieſes Stück componirt hat, wird jedem klar werden, der es mit Aufmerkſamkeit anhört: der beſte Beweis für die Wahrheit deſſen, was ich vorhin ſagte, daß die Muſik wirklich eine Sprache iſt welche von der Seele verſtanden wird, obwohl für das Ohr nur ein angenehmer Klang.

„Ich wünſche herzlich, daß die Gebildeten unter ſeinen großen Freunden ihn mit ihrer Anweſenheit beehren werden, in welchem Falle ich nicht zweifle, daß er das Schickſal des Schwans haben wird, der ſchon unter dem Meſſer des Kochs noch durch die Süßigkeit ſeines letzten melancholiſch-melodiſchen Geſanges gerettet wurde. Wenigſtens halte ich mich deſſen verſichert, daß ſie edelmüthig erwägen werden, wie vielfältig die Mißgeſchicke ſein müſſen, welche das erklärte Mißfallen ſo vieler Herren von Rang und Einfluß (of so many Gentlemen of figure and weight) nothwendig einem Manne von

seiner an das öffentliche Leben gewiesenen Existenz (in his public way of life) zuziehen wird, und daß sie an den Frosch in der Fabel denken werden, welcher, während die Knaben ihn muthwillig mit Steinen warfen, in seiner heisern Stimme ausrief: 'Beste Herren, hört auf! für euch mag es Scherz sein, aber es ist Tod für mich!' Ich bin, Herr, Ihr sehr ergebener Diener, J. B."[75]

Es ist sehr gut, daß auch diese Epistel uns erhalten worden, denn sie wirkt überzeugender, als abgeleitete Schilderungen und beleuchtet grell die damaligen Tage. Daß der Verfasser nicht in persönlicher Beziehung zu Händel gestanden haben kann, sagt uns das ganze Schreiben. Nicht einmal die musikalischen Ereignisse der letzten fünf bis sechs Jahre waren ihm gegenwärtig, selbst so allbekannte Namen wie Senesino und Guzzoni schrieb er unrichtig, und Farinelli, den erklärten Gegner alles Händel'schen Strebens, führt er als Händel's Sänger auf! Wie sollte also der, dem die Oberfläche verborgen blieb, in die Tiefe blicken und den eigentlichen Grund der unversöhnlichen Feindschaft gegen Händel zu erkennen vermögen! So hat er denn die zürnenden „Herren von Rang und Einfluß", den Buben zu steuern, welche die Plakate zu Händel's Aufführungen abrissen, während sie doch von eben diesen Granden angehetzt und bezahlt wurden und ihnen in den Kaffee- und Spielhäusern über die Heldenthaten Bericht erstatten mußten; so wandte er seine Ermahnungen unter den Grollenden „an die Gebildeten", die garnicht vorhanden waren, da die ganze Opposition lediglich bestand aus Feinden wahrer Bildung, aus adligen und andern schalen Vergnüglingen, die nur durch Geburt und Geld, durch ihre große Zahl und durch die Mattherzigkeit des Mittelstandes Bedeutung erlangten, aus Menschen, die Händel nicht durch einzelne Verstöße, sondern dadurch daß er Händel war auf immer sich verfeindet hatte, bei denen alle Gründe unsers gutmüthigen Bettelbriefschreibers nur Lachen erregten. Und indem der Verfasser die Feigheit seiner eignen Seele dem von ihm vertheidigten Manne unterstellt, drückt er ihn wahrlich tiefer herab, als selbst seine Feinde bisher vermocht hatten, denen er doch immer als der unerschöpflich reiche, unbeugsam stolze Widersacher verstand, selbst

75) London Daily Post Nr. 2012 v. 1. April '41.

im Unterliegen noch Furcht einflößend, niemals aber als ein sich überwunden bekennender, armseliger Bittsteller. Die gutgemeinte Epistel gehörte gewiß zu dem Bittersten, was Händel in dieser Zeit zu kosten bekam und konnte ihm über seine Umgebung so ziemlich die Augen öffnen. Wie ganz anders lautete noch der vorjährige Aufsatz eines R. W. über Israel! wie tief war man in einem Jahre gesunken! wie so gänzlich alle Theilnahme eben an dem Edelsten der Kunst erstorben und das Feld nunmehr allein den Verwüstern preisgegeben! Bis zu jenem Aeußersten war man nun wirklich gekommen, wo beharrlicher Kampf und unbeugsamer Widerstand gegen das Verderbliche, an sich des höchsten unvergänglichsten Preises werth, selbst auch der großen Menge als Verbrechen erschien, weil der Erfolg ausblieb: dies war daher die Linie, bei welcher angelangt Händel sein Wirken auf diesem Felde für beendet ansehen mußte. Einen Augenblick mag er erwogen haben, ob wohl in Deutschland, wo eben damals in Berlin durch Friedrich II. der Musik ein neuer Schutzort gegründet war, auch seine Kunst die rechte Heimath finden konnte; aber gar bald mußte er die Unmöglichkeit erkennen. Unserm Vaterlande war zunächst die Aufgabe gestellt, eine ganz andere Kunst zu zeitigen, als die seine war; hier fanden sich Kräfte in Fülle, die neue Saaten zur Reife brachten in mehrfach und schnell sich wiederholenden reichen Ernten, neben denen für Händel weder Raum blieb noch der Boden bereitet war. Erst nach allseitiger Ausgestaltung des in Deutschland heimisch Gewordenen bis zu völliger Erschöpfung, Ausartung und Verzerrung liegt heute als das wahrhaft Neue und Zeitgemäße die weitere Aufgabe vor, jenem heimischen Schatze nunmehr Händel's Werke beizugesellen, den großen schöpferischen Gang deutscher Tonkunst mit der vollen, verständnißinnigen und freudigen Aufnahme seiner Kunst abzuschließen und zu krönen. Dadurch erst wird sich unser musikalischer Schatz abrunden und das Gepräge einer Nationalität erhalten, deren Züge in der Tonkunst unvergänglich beharren und einmal die der gesammten Menschheit sein werden. Eine solche Besitzergreifung Händel'scher Kunst — und mit einer andern ist uns nicht geholfen, wie die verflossenen hundert Jahre gelehrt haben — kann aber zu vollem Gelingen nicht mehr ausschließlich das Werk der Künstler, sondern muß eine That der Nation sein.

2.

Händel als Instrumentalcomponist und als ausübender Künstler.

Die mittlere Periode von Händel's Leben, mit dem so eben besprochenen Werke endend, schließt auch die Herausgabe und zum größten Theile die Hervorbringung seiner Instrumentalmusik ein. Es ist unterlassen sie schon früher eingehender zu besprechen, um sie hier in einem Rückblicke zusammen fassen und alles das daran knüpfen zu können, was sich über Händel's Clavier- und Orgelspiel und über seine sonstige Thätigkeit als ausübender Künstler berichten läßt. Die Besprechung seiner Instrumentalmusik ist zugleich ein Rückblick von anderer Seite auf die ganze bisherige Laufbahn.

Und auch ohne Nöthigung der Zeit- und Sachfolge müßten wir den Bericht über seine Arbeiten auf dem Felde der Instrumentalmusik eben an die Besprechung von „Frohsinn und Schwermuth" knüpfen; denn dieses Werk leitet geradezu auf die Frage, in welchem Sinne Händel die reine Instrumentalmusik aufgefaßt und ausgeübt habe. Während uns die andern Oratorien einen geschichtlichen, oft auch noch festlichen Gegenstand vorführen, an dem sich die Bewegung des Gemüths erst erzeugt, ist im Allegro die Gemüthsstimmung und der daraus hervor gegangene Charakter selbst Gegenstand, also das, was auch der bloßen Instrumentalmusik erreichbar ist, ja zum guten Theile ihr eigentliches Gebiet ausmacht. Wenn nun Händel selbst dieses vergeistigte und erst in solcher Erhöhung durch die Kunst verklärte, was blieb ihm dann übrig für das reine Spiel der Instrumente? —

1. Compositionen für mehrere Instrumente.

Von den schon im ersten Bande erwähnten Tonsätzen gehört hieher die schöne **Wassermusik**, welche durch den um 1734 erschie-

nenen Druck von Walſh ſchon zu Händel's Zeit weit verbreitet wurde. Es iſt mir jetzt wahrſcheinlich oder vielmehr gewiß, daß ſie zwei Jahre ſpäter entſtand als im 1. Bande S. 425 angegeben iſt, nämlich nicht im J. 1715, ſondern erſt zu einer Waſſerpartie im Juli 1717. Die königl. Waſſerfahrt am 22. Auguſt 1715 ging zwar den Berichten nach mit Muſik vor ſich, aber nicht unter den Umſtänden, welchen Händel's Muſik ihre Entſtehung verdankte. Dagegen heißt es von der Partie im Sommer 1717 in einem gleichzeitigen Berichte ausdrücklich: „Am Mittwoch d. 17. Juli Abends fuhr der König im Hofſtaat die Themſe nach Chelſea hinauf, durch Graf Kielmannsegge mit einem ausgezeichneten muſikaliſchen Concerte unterhalten, nach welchem bei Lady Catherine Jones zu Abend gegeſſen und um 3 Uhr Morgens zu Waſſer heimgekehrt wurde.“ [1]) Daß es eben als das von Kielmannsegge arrangirte Waſſerconcert angeführt wird, iſt hier entſcheidend, da Kielmannsegge es war, welcher unter Beihülfe dieſer Muſik des Königs Ausſöhnung mit Händel zu Stande brachte; in einem andern gleichzeitigen, ſchon von Malcolm ausgezogenen Berichte wird Händel auch geradezu als Componiſt der von 50 Spielern aufgeführten Muſik genannt, welche hiernach dem Könige ſo außerordentlich gefiel, daß ſie dreimal wiederholt werden mußte, worauf ſpät Abends im Hauſe bei Lady Catherine Jones abermals ein Concert ſtattfand. [2])

1) »On Wednesday the 17th. of July, in the evening, the King, attended by their Royal Highnesses the Prince and Princess of Wales, and a numerous train of lords, gentlemen, and ladies, went up by water to Chelsea, and was entertain'd with an excellent Consort of Musick by Count Kilmansseck; after which, His Majesty and their Royal Highnesses supp'd at the Lady Catherine Jones's, at the house of the late Earl of Ranelagh's; and about three o' clock in the morning, return'd by water to Whitehall, and thence to St. James's palace.« The political State of Great-Britain. London, 1717. 8. Julinummer, vol. XIV p. 83. Händel's Wohlthäter Kielmannsegge ſtarb noch in demſelben Jahre, am 15. November; das angeführte Jahrbuch ſchreibt hierüber: »On the 15th. in the morning, dy'd the Baron de Kilmansseck, master of the horse to his Majesty, as Elector of Hanover; a gentleman of parts, who had a good taste of literature and learning, and great skill in musick and painting, and who was a great encourager of arts and sciences.« p. 508.

2) Malcolm, Manners and customs p. 145. Der Bericht lautet:

Bei den folgenden Werken iſt durch die Opuszahl eine richtige Zeitfolge hergeſtellt. Unter ſolcher, damals nur für Inſtrumentalwerke üblichen Bezeichnung ließ Händel in den Jahren 1732—40 ſechs Opera ausgeben.

Op. 1. Zwölf Solo-Sonaten mit Baß

(Twelve Sonatas or Solos for a Violin or a German Flute with a Thorough Bass for the Harpsecord.)

Nr. 1. Traversa solo. Gmoll. Anfang: Grave, C. Im Original erhalten mit der Ueberſchrift »Sonata a Traversi e Basso«; um 1725 geſchrieben.
Nr. 2. Flauto solo. Gmoll. Anfang: Adagio, C.
Nr. 3. Violino solo. Amoll. Anfang: Andante, C.
Nr. 4. Flauto solo. Amoll. Anfang: Grave, 3/4. Im Original erhalten mit der Ueberſchrift »Sonata a Flauto e Cembalo«; um 1725 geſchrieben.
Nr. 5. Traversa solo. Gdur. Anfang: Adagio, C.
Nr. 6. Hautboy solo. Gmoll. Anfang: Larghetto, C.
Nr. 7. Flauto solo. Gdur. Anfang: Larghetto, C.
Nr. 8. Hautboy solo. Gmoll. Anfang: Slow, C.
Nr. 9. Traversa solo. Hmoll. Anfang: Largo, C.
Nr. 10. Violino solo. Amoll. Anfang: Adagio, C.
Nr. 11. Flauto solo. Fdur. Anfang: Larghetto, 3/4.
Nr. 12. Violino solo. Cdur. Anfang: Adagio, C.
»Sonata a Violino solo e Cembalo.« Ddur. Anfang: Affettuoso, C. Im Original vorhanden, um 1740 geſchrieben. Noch ungedruckt.)

»London, July 19.

On Wednesday evening at about 8 the king took water at Whitehall in an open barge, wherein were also the dutchess of Bolton, the dutchess of Newcastle, the countess of Godolphin, Madam Kilmansegk and the earl of Orkney. And went up the river towards Chelsea. Many other barges with persons of quality attended, and so great a number of boats, that the whole river in a manner was cover'd; a city company's barge was employ'd for the Musick, wherein were 50 Instruments of all sorts, who play'd all the way from Lambeth, (while the barges drove with the tide without rowing, as far as Chelsea) the finest Symphonies, compos'd express for this occasion, by Mr. Handel; which his Majesty liked so well, that he caus'd it to be play'd over three times in going and returning. At eleven his Majesty went ashoar at Chelsea, where a supper was prepar'd, and then there was another very fine Consort of Musick, which lasted till 2; after which, his Majesty came again into his barge, and return'd the same way, the Musick continuing to play till he landed.« Daily Courant Nr. 4913 v. 19. July 1717.

Mit Ausnahme der 9. Sonate, welche aus ſechs Sätzen beſteht, haben alle übrigen nur 4 Sätze, und zwar in ganz gleicher Ordnung, ſo daß ein Satz im langſamen Zeitmaaße beginnt, ein Allegro darauf folgt, ein zweites Adagio oder Andante erſcheint und ein ſchneller Satz das Stück beſchließt. Die langſamen Sätze ſind gewöhnlich ſehr kurz, wie überhaupt in der damaligen Inſtrumentalmuſik, oft nur aus ein paar Takten beſtehend, ſo daß man den dritten Satz kaum als Mittelpunkt betrachten und daher das Ganze nicht als eine Sonate mit langſamer Einleitung, ſondern nur als ein zweimal aus Satz und Gegenſatz beſtehendes und auf ſolche Art verbundenes Spiel anſehen kann.

Wie die Inhaltsangabe lehrt, muß der Titel ſo verſtanden werden, daß einige Sätze beſonders für die Flöte, andere wieder zunächſt für die Violine und mehrere auch für Oboe geeignet ſind. Ohne eine beſondere Veranlaſſung würde Händel dergleichen nicht geſchrieben, ſondern ſolches lieber den Künſtlern auf den betreffenden Inſtrumenten überlaſſen haben; die Annahme mag alſo wohl richtig ſein, daß mehrere dieſer Stücke für den Prinzen von Wales beſtimmt waren und demnach um oder nicht gar lange vor 1730 entſtanden. Der Lehrmeiſter des Prinzen im Violinſpiel war eben um dieſe Zeit Händel's Freund John Dubourg. Einiges ſtammt ſicher aus früherer Zeit, vielleicht in Anklängen noch aus jenen Tagen wo er dergleichen Inſtrumentalſachen „componirte wie der Teufel“ (I, 44), und aus ſeinem Aufenthalte bei Burlington und Chandos wo ihn die vielen vornehmen Dilettanten auf der Flöte und Violine um neue Muſik beſtürmten. Daß er auch für den genannten Dubourg ſchon früher dergleichen ſetzte, erſehen wir aus einer Ankündigung v. J. 1719, in welcher ein neues, von Händel componirtes und von Dubourg geſpieltes Concert verheißen wird.[3])

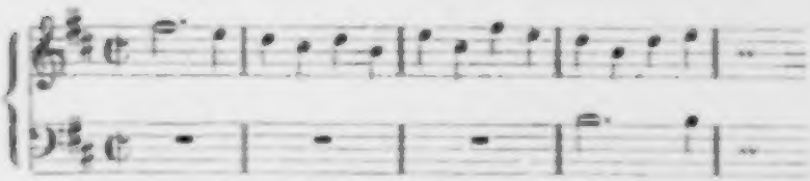
Als neue Muſik kann man dieſe Sonaten in ihrer jetzigen Zuſammenſetzung nur theilweiſe gelten laſſen, weil mehrere der äußerſt melodiſchen langſamen Sätze aus Arien ſeiner italieniſchen Cantaten

3) »A new Concerto, compos'd by Mr Hendel, and perform'd by Mr. Dubourg.« Concert am 16. Febr. in Hickford's Great Room in James, ſtreet. Daily Courant v. 16 Febr. 1719.

und Opern und einige andere aus früherer Instrumentalmusik gebildet sind. Auch dadurch ist die Selbständigkeit dieses op. 1 beeinträchtigt, daß einiges davon erweitert und umgearbeitet in spätere Werke einging. Die genaueren Nachweise solcher Wandlungen werden unten bei den betreffenden Werken gegeben.

Wie an äußerer, gebricht es dem Werke auch an innerer Selbständigkeit. Wer sich aus der sicherlich schönen gedankenreichen Musik die für sein Instrument passenden Sätze auswählt und einen Begleiter zur Hand hat, der den Generalbaß geschickt und kunstsinnig zu harmonisiren weiß, wird Vergnügen daran haben und „viel daraus machen" können; wer aber große ausgeführte Muster zur Darlegung einer bedeutenden Virtuosität darin sucht und etwas z. B. den Bach'schen Violinsonaten Aehnliches erwartet, wird sich getäuscht finden.

Einige dieser Sätze sind fugirt, bedürfen aber ebenfalls des Zusatzes harmonischer Fülle wenn sie ansprechen sollen. Die bloße Abspielung der Oberstimme und des Grundbasses würde fahl klingen; daß man es dennoch mitunter so gemacht hat, ist bei der Hmoll-Fuge in der 9. Sonate



ersichtlich, welche bald nach Händel's Tode in Gestalt einer zweistimmigen Clavierfuge im Druck erschien.[4] Dergleichen ist unverständig und von schädlicher Wirkung; es ist mir selber begegnet, daß ein Mann, dessen musikalische Gelehrsamkeit gediegen und umfassend schien, den Clavierſatz für echt hielt und darauf hin von einer flachen und langweiligen zweistimmigen Händel'schen Fuge sprach.

In ähnlicher Weise ließ Walsh fast alle beliebten Opern- und Oratoriengesänge arrangiren und nannte sie in dieser Gestalt den Leuten zu Gefallen auch „Sonaten"; nachdem die Werke schon gleich

4) Tonstücke für das Clavier von Herrn C. P. E. Bach, und einigen andern classischen Mustern. Berlin, 1762. S. 23—24.

Anfangs in beſonderen Sammlungen „für die Flöte“ bearbeitet waren, erſchienen ſpäter insgeſammt, ſoweit mir bekannt geworden iſt, noch ſechs Bände, bei denen ſchon die ſchöne Ausſtattung auf lohnenden Verkauf ſchließen läßt.[5])

Op. 2. Sechs Trios oder zweiſtimmige Sonaten mit Baß.

Nr. 1.	Hmoll.	Anfang: Andante, C.
Nr. 2.	Gmoll.	„ Andante, C.
Nr. 3.	Dur.	„ Andante, C.
Nr. 4.	Fdur.	„ Larghetto, C.
Nr. 5.	Gmoll.	„ Larghetto, C.
Nr. 6.	Gmoll.	„ Andante, C.

Mit Ausnahme der vierten Sonate, die fünf Sätze hat (nämlich zwei ſchnelle zum Schluß, einen fugirten und darauf einen Giguenſatz, die ſich hier ſehr wohl vertragen), ſind alle übrigen Stücke viertheilig, je zwei langſame und zwei ſchnelle Takte wechſelweis vorbringend, alſo dem Op. 1 gleich geformt. Auch darin iſt das Werk dieſem ähnlich, daß mehrere Motive aus früheren Stücken und Geſängen entlehnt und hier neu bearbeitet ſind, einige davon abermals in den weiterhin anzuführenden größeren Compoſitionen; manche von ihnen ſind wohl zuerſt in dieſer dreiſtimmigen Form mitgetheilt und ſpäter für andere größere Werke benutzt, wie z. B. der zweite und dritte Satz der 3. Sonate für den dritten und zweiten Satz der Ouvertüre zu Eſther. Dieſe 6 Sonaten von ſchöner Muſik, vorzüglichem dreiſtimmigen Satze und mäßiger Schwierigkeit der Ausführung ſind ſehr dankbar zum Vortrage in häuslichen und andern kleineren Kreiſen und, wie alle Händel'ſche Inſtrumentalmuſik, einer guten natürlichen muſikaliſchen Geſchmacksbildung überaus förderlich.

Dieſe Sonaten ſcheinen auch in ihrer Zeit ſehr beliebt geweſen zu ſein. Angeblich zuerſt in Amſterdam bei Witvogel gedruckt, veröffentlichte Walſh ſie 1733 mit folgendem Titel:

---

5) Der Titel dieſer Sammlung lautet: »*Sonatas, or Chamber Airs, for a German Flute, Violin, or Harpsichord. Being the most celebrated Songs and Airets, collected out of all the late Oratorios and Operas. Compos'd by Mr. Handel.* London. Printed for J. Walsh.« Fol.

VI Sonates | à deux Violons, deux hautbois ou | deux Flutes traversieres & | Basse Continue | *Composées Par* | G. F. HANDEL. | SECOND OUVRAGE. |

Printed: and Sold by JOHN WALSH . . . . | 10 s. 6 d. . . . . | Note *This is more Correct than the former Edition* | No. 108

(Drei Stimmbücher in Kel.)

Es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die Bemerkung „dieſe Ausgabe iſt correcter als die frühere" ſich auf eine Ausgabe von ihm ſelber beziehen ſoll, ſondern er meinte damit wahrſcheinlich den holländiſchen Druck, von welchem er ohne Zweifel auch den franzöſiſchen Titel entlehnte. Für ihre große Beliebtheit ſpricht außerdem, daß Händel ſich nach einigen Jahren bewegen ließ, eine zweite ähnliche Sammlung zu veranſtalten.

Op. 5. Sieben Trios oder zweiſtimmige Sonaten mit Baß.

Nr. 1.	Amur	Anfang:	Andante, C.
Nr. 2.	Dmur	„	Adagio, C.
Nr. 3.	Gmoll.	„	Andante larghetto, $^3/_4$.
Nr. 4.	Gdur	„	Allegro, $^6/_8$.
Nr. 5.	Bmoll.	„	Largo, $^3/_4$.
Nr. 6.	Fmur	„	Largo, C.
Nr. 7.	Bdur	„	Larghetto, C.

Die fünfte und ſechſte dieſer Sonaten ſind im Original erhalten und zwar als „Sonata 5" und „Sonata 6". Die Compoſition fällt in das Jahr 1738, und mehr als ſechs Sonaten ſind wohl nicht beabſichtigt geweſen: beides entnimmt man aus dem Zahlbuche ſeines Verlegers, von welchem ſich ein Blatt erhalten hat mit der Notiz „1738, October 7, ſechs neue Sonaten, für £ 26. 5 sh."[6]. Die ſieben Stücke erſchienen Anfangs 1739 im Druck.

6) Mitgetheilt von Macfarren in ſeiner 1859 erſchienenen Broſchüre A sketch of the life of Handel, p. 22; das betreffende Blatt enthält hiernach, angeblich in „ſtrenem Abdruck", die Angabe deſſen, was Walſh an Händel für folgende Werke gezahlt hat:

Money paid Mr. Handel for copy —

1722, Opera Otho,	. . . . .	£	42	0 0
1721, „ Floridan,	. . . . .	£	72	0 0

Die erste Sonate hat die Form der bisherigen, aber zum Schluß eine lebhafte Gavott, also 5 Sätze. Die zweite hat 6 Sätze, darunter einen Marsch; den Mittelpunkt bildet ein Allegro in Dmoll, von einer Musette eingeleitet und beschlossen. Die dritte hat ebenfalls 6 Sätze mit Sarabande, Allemande und Gavott. Die vierte auch, mit Passacaille, Gigue und Menuett. Die fünfte desgleichen, mit Air und Bourrée zum Schluß; das Original hiervon endet mit dem vierten Satze (Allegro), enthält also eine Sonate in durchaus regelmäßiger Form, und die beiden entlehnten populären Stücke zum Schlusse sind gewiß nur der Mannigfaltigkeit wegen angehängt. Ebenso wird es sich mit der sechsten Sonate verhalten, bei welcher das Original kurz vor dem Schlusse des vierten Satzes abbricht und der ein Menuetto als fünfter Satz beigefügt ist. Die letzte Sonate hat wieder 6 Sätze mit Gavott und Menuett zum Schlusse; der dritte Satz, das Adagio, besteht nur aus 5 Takten.

Die Sonaten der zweiten Sammlung unterscheiden sich von denen der ersten also durch eine größere Mannigfaltigkeit, da sich keine mit den üblichen vier Sätzen begnügt. Diese Mannigfaltigkeit ist aber nur eine äußerliche, man kann sie eine rückschreitende nennen, da sie nur erzielt wurde durch ein Anlehnen an die alte Suitenform, welche die damalige Instrumentalmusik doch schon zu einem guten Theile überwunden hatte und über welche hinaus zu streben namentlich die Aufgabe dieser Art von Kammermusik für Streichinstrumente war;

1723, Opera Flavio,		£	26	5	0
1729, " Parthenope,		£	26	5	0
1730, " Porus,		£	26	5	0
1736, " Armenius,		£	26	5	0
1736, " Atalanta,		£	26	5	0
1737, " Berenice,		£	26	5	0
1737, " Justin,		£	26	5	0
1732, " Orlando,		£	26	5	0
1732, " Alcina,		£	26	5	0
1737, " Faramondo,		£	26	5	0
1737, " Alexander's Feast,		£	105	0	0
1738, " Xerxes,		£	26	5	0
1738, Sept. 25th., six organ concertos in p.		£	26	5	0
1738, Oct. 7th., six new sonatas,		£	26	5	0

und wie in der Form, ſteht die zweite Sammlung auch im Gehalte etwas hinter der erſten zurück.

Derartige Inſtrumentalduette mit einer dritten Stimme als Baß und ausfüllendem Cembalo, Sonaten genannt, entſtanden um und nach 1700 in ungemein großer Menge und ſind für die Ausbildung inſtrumentaler Tonformen von einer ſehr erheblichen, noch nie recht gewürdigten Bedeutung geweſen; es kann aber nicht dieſes Ortes ſein, ſolches weiter auszuführen, da Händel, mit Corelli und Andern verglichen, nur einen vereinzelten Beitrag zur Förderung des genannten Kunſtzweiges geliefert hat.

Op. 3. Concerti grossi.

(Die ſogen. Oboenconcerte.)

(Ausg. der Händelgeſellſchaft Bd. XXI.)

Nr. 1. Bdur — Gmoll. Anfang: (Allegro moderato,) C.

Nr. 2. Bdur. Anfang: Vivace, 3/4.

Nr. 3. Gdur. Anfang: Largo, C. Für den fugirten Schlußſatz iſt Nr. 2 der 6 Clavier- und Orgelfugen, ein vielleicht ſchon um 1710 entſtandenes Stück, bearbeitet.

Nr. 4. Fdur. Anfang: (Pomposo,) C. Iſt 1716 geſchrieben oder doch damals zuerſt aufgeführt als „zweite Ouvertüre" zu der ital. Oper Amadis und zum Benefiz des Orcheſters. Man nannte es deßhalb immer nur das Orchestra Concert. Vgl. I. 424 und *Burney*, History IV, 257.

Nr. 5. Dmoll. Anfang: (Andante,) 3/4. Der fugirte zweite Satz iſt der Fismoll-Fuge in der 6. Suite des erſten Theils der Clavierſtücke gleich und kann, wie die im Original erhaltene Skizze der erſten 7 Takte zeigt, früheſtens ebenfalls in Cannons entſtanden ſein.

Nr. 6. Ddur. Anfang: (Allegro moderato,) C. Der erſte Satz erſchien ſchon 1722 als »Concerto« in der Oper Ottone und iſt dort im Original erhalten; für den zweiten iſt das letzte Stück der 3. Clavierſuite des erſten Theils benutzt, welches als Schlußſatz des 4. Orgelconcertes der dritten Sammlung abermals zur Verwendung kam.

Arnold fügt auf dem Titel ſeiner Ausgabe die Bemerkung hinzu „hauptſächlich componirt in Cannons im Jahre 1720, und publicirt um 1729." Etwas Gewiſſeres dürfte ſich über die Entſtehungszeit auch nicht angeben laſſen, da die Originalhandſchrift hier, wie bei den meiſten ſeiner Inſtrumentalcompoſitionen, abhanden gekommen

iſt, aber manche Anzeichen weiſen uns auf die Zeit von 1716—20, denn außer den genannten Sätzen ſind noch mehrere andere nach den in Cannons entſtandenen Motiven gearbeitet. Einige Sätze ſind augenſcheinlich älteren Urſprungs, und das letzte Concert wäre nach 1722 zu ſetzen, angenommen der Componiſt hätte damals den erſten Satz deſſelben für Ottone neu componirt und den zweiten nach dem Clavierſtücke erſt ſpäter bearbeitet. Nach Hawkins wären dieſe 6 Concerte „componirt bei Gelegenheit der Heirath des Prinzen von Oranien mit der Prinzeſſin Anna“ [7]), alſo 1733; eine Zeitangabe, die für einige Sätze und für die erſte öffentliche Aufführung des Ganzen richtig ſein mag.

Dagegen iſt die Zeit der Herausgabe von Arnold nicht richtig angegeben; die Concerte erſchienen nicht 1729 ſondern mehrere Jahre ſpäter, um 1734, denn erſt ſeit dieſer Zeit werden ſie in Walſh's Verlagsverzeichniſſen aufgeführt, zuerſt als »Six Concertos for Violins in 7 Parts [oder auch: »for Violins &c.«], Opera terza«, ſpäterhin als »Six Concertos for Hoboys and Violins«, zuletzt als »Six Concertos for Hoboys« und unter dieſem Titel ſind ſie bekannt geblieben. Der erſte der obigen Titel iſt wohl der früheſten, mir nicht zu Geſicht gekommenen Ausgabe entnommen, die ſpätere Ausgabe führt den italieniſchen Titel: »CONCERTI GROSSI Con Due Violini e Violoncello di Concertino Obligati e Due Altri Violini Viola e Basso di Concerto Grosso Ad Arbitrio da G. F. Handel. Opera Terza. || London, *Printed for* I. Walsh.« (9 Stimmbücher in Fol.) Hiermit iſt die Gattung richtig bezeichnet, da es wirklich Concerti grossi ſind, aber auffallenderweiſe fehlt auf dem Titel die Angabe der Oboen, nach welchen ſie doch ihren populären Namen tragen.

Die ſechs Concerte weichen in ihrer Zuſammenſetzung ſehr von einander ab. Das erſte Concert hat 3 Theile in regelmäßiger einheitlicher Form, ſo daß ein langſames Mittelſtück von zwei lebhaften Sätzen umſchloſſen wird. Das zweite hat 6 Sätze, die beiden erſten ſind in breiter Anlage gehalten, der dritte iſt fugirt, die drei übrigen haben Repriſen und eine hübſche lebhafte Haltung. Das dritte Concert hat 4 Theile, zweimal je ein kurzes Adagio und ein langes Alle-

7) History V, 259.

gro, beſteht alſo eigentlich nur aus zwei Allegroſätzen mit langſamen Einleitungen. Das vierte und fünfte Concert weiſen je 5 Theile auf, zwei langſame und drei ſchnelle; das vierte hat überdies die Händel'ſche Ouvertürenform, nur von drei zu fünf Theilen erweitert durch Einſchaltung des dritten und vierten Satzes. Das letzte Concert hat nur zwei Theile, Allegro moderato und Allegro. Alſo in ſechs verſchiedenen Concerten fünf verſchiedene Compoſitionsordnungen. Es iſt ganz Händel's Art, das Beharren bei einem feſten Schema unbedenklich der Mannigfaltigkeit zum Opfer zu bringen. Das zweite, vierte und ſechſte dieſer Concerte ſtechen am meiſten hervor durch Geiſt, Gehalt und Munterkeit, das dritte und fünfte am wenigſten, und das ganze Werk gehört zu ſeinen beſten Leiſtungen auf dieſem Gebiete. Die Oboe iſt darin mitunter etwas, obwohl nicht ſo erheblich bevorzugt, daß die Concerte nach ihr benannt werden dürften, was auch nur geſchah, um ſie von ſeinen „großen" und von ſeinen Orgelconcerten zu unterſcheiden; in mehreren treten bloß Violinen und Violoncelle als Soloinſtrumente auf. Schon Burney bemerkt mit Recht, dieſe Compoſitionen ſeien mehr im Styl der Haydn'ſchen Symphonien gehalten, als in dem moderner Oboe-Concerte und ſetzt, durch lange Erfahrung belehrt, hinzu, ſie ſeien „bewundernswerth berechnet für ein großes machtvolles Orcheſter in welchem vorzügliche Spieler für verſchiedene Inſtrumente vorhanden ſind"[9]) — was von allen Händel'ſchen Orcheſterwerken gilt. Gleich das folgende unter Nr. 1 aufgeführte Concert in Gdur liefert hiervon das beſte Beiſpiel.

Fünf andere Orcheſterconcerte.

Nr. 1. Concerto. Gdur. Anfang: Allegro, C. (Gedruckt in der Ausg. d. Händel-Geſ. Bd. XXI.)

Nr. 2. Concert. Bdur. Anfang: Adagio, C. (Gedr. H.-Geſ. XXI.)

Nr. 3. Concert. Bdur. Anfang: Vivace, $\mathfrak{C}$. (Gedr. H.-Geſ. XXI.) Der fugirte zweite Satz iſt dem Trio op. 2 Nr. 4 entnommen und umgearbeitet; der dritte und vierte dem Trio op. 5 Nr. 1, Satz 1 u. 2, und der erſte von dieſen beiden geht zurück auf die folgende Sonata, deren Anfangsſatz er bildet.

Nr. 4. Sonata à 5. Bdur. Anfang: Andante, C. (Gedr. H.-

9) Commemoration of Handel, p. 45.

Ges. XXI.) Stammt aus früherer Zeit, vor 1710. Ist im Original nur unvollkommen erhalten, da sie mit dem dritten (und wahrscheinlich letzten) Satze abbricht.

Nr. 5. Concert. Gmoll. Anfang: Grave, C. (Gedr. H.-Ges. XXI, und vorher von J. Schuberth in Leipzig, angeblich 1703 in Hamburg componirt.)

Die drei ersten Concerte veröffentlichte Walsh 1741 als Concerto I, II, III in dem vierten Theile einer Sammlung welche er »Select Harmony« nannte. Dieser vierte Theil besteht aus sechs Concerten; nur dem ersten derselben ist der Name »Handel« beigefügt, nicht dem zweiten und dritten, doch ist ihr Händel'scher Ursprung innerlich und durch die verwendeten Motive zum Theil auch äußerlich verbürgt. Das vierte ist von Veracini, das fünfte von Tartini, das sechste ist ohne Angabe des Autors, woraus zu schließen sein dürfte, daß es ebenfalls von Tartini herrührt. Diese drei letzten Concerte, namentlich die Tartini'schen, zeigen eine rein virtuosenhafte Behandlung der Violine in dem damals aufkommenden neuen Styl.

Obwohl von dem vierten Theile der genannten Sammlung also nur die Hälfte Händel angehört, zeigte Walsh späterhin doch immer das ganze Heft unter seinen Werken an, z. B. in der Ausgabe des Josua: »Musick Compos'd by Mr. Handel... Six Concertos call'd Select Harmony, in which is included, the Celebrated Concerto in Alexander's Feast.« Es ist unschwer zu errathen, daß hiermit nur das große Concert Nr. 1 gemeint sein kann; die erste (wenigstens die mir bekannt gewordene früheste) Anzeige vom 11. Nov. 1741 sagt solches auch ausdrücklich.[9] Nach Hawkins wäre es von Händel componirt, um den jungen tüchtigen Violinisten an die Stelle des altersschwachen Castrucci zu setzen, und zwar dadurch daß er „der zweiten concertirenden Violine ebenso große Schwierigkeiten gab als der ersten“[10]: aber Burney widerspricht dem ausdrücklich indem er uns zugleich mittheilt, daß nicht Clegg

9) »This Day is publ. Compos'd by Mr. Handel. 1. Twelve grand Concertos . . . op. 6. 2. Twelve Concertos . . . op. 3 & 4. 3. Select Harmony, 4th. Collection; to which is prefix'd that celebrated Concerto in Alexander's Feast. [Zeigen noch 12 Nummern.] All Compos'd by Mr. Handel . . . John Walsh.« London D. Post. v. 11. Nov. '41.

10) Hawkins, History V, 361.

ſondern Feſting den alten Caſtrucci verdrängte und zwar um 1737 bei der mit Händel verfeindeten italieniſchen Oper im Haymarket, wie ſchon im 2. Bande S. 256 bemerkt worden iſt.“)

Orgelconcerte.

Erſte Sammlung.

Op. 4. Six Concertos for the Harpsicord or Organ compos'd by Mr. Handel. „*These Six Concertos were Publish'd by Mr. Walsh from my own Copy Corrected by my Self, and to Him only I have given my Right therein. George Frideric Handel.*“ London, J. Walsh. Dies iſt der Titel des Orgel- oder Clavierbuches; die Inſtrumentalſtimmen haben allein die Bezeichnung der Opuszahl und folgenden abweichenden und richtigeren Titel: Six Concertos for the Organ and Harpsicord: also for Violins, Hautboys, and other Instruments, in 7 Parts. Compos'd by Mr. Handel. Opera Quarta. London, J. Walsh. Fol.

Nr. 1. Gmoll. Anfang: Larghetto, $^{3}/_{4}$.

Nr. 2. Bdur. Anfang: A tempo ordinario, C. Um 1735 entſtanden; Original im Britiſh Muſeum.

Nr. 3. Gmoll. Anfang: Adagio, C. Um 1735; Original ebenda. Iſt nach der 2. Sonate von op. 1 bearbeitet, namentlich die beiden letzten Sätze ſtimmen mit denen jener Sonate überein. Der Schlußſatz des 5. Concerts der 3. Sammlung bietet dieſelbe Gavotte wieder in anderer Bearbeitung dar.

Nr. 4. Fdur. Anfang: Allegro, C. Original ebendaſelbſt; vollendet am 23. März 1735: ſ. Bd. I, S. 222. Das Me-

11) Ueber das dort S. 256—57 beſprochene, von Caſtrucci eingeführte neue Inſtrument Violetta Marina fand ich nachträglich noch eine Notiz von früherem Datum, in welcher der Name des Inſtrumentes nicht genannt ſondern nur umſchrieben iſt, woraus denn hervorgeht, daß es wirklich nach der alten Tromba marina benannt wurde und der Trompete im Klange verwandt geweſen ſein muß —: »At Mr. Hickford's Great Room in Panton-street near the Haymarket, . . . 19th. of March, will be an Entertainment of Musick, for the Benefit of Mr. Castrucci, first Violin to the Opera, with several new Compositions, particularly one called the Feasts of the Piazza y Spagnia, in which Mr. Castrucci will make you hear two Trumpets on the Violin. To begin at Seven o' Clock.« Daily Courant v. 17. März '25.

tiv des ersten Satzes ist zu dem Chore in Alcina »Questo è'l cielo di contenti« benutzt, doch ist das Concert sicherlich vor dem Chore entstanden.

Nr. 5. Fdur. Anfang: Larghetto, 9/8. Hierfür sind wieder bei op. 1 Anleihen gemacht: alle vier Sätze der 11. Sonate sind hier in allen vier Sätzen des Concerts in derselben Reihenfolge bearbeitet.

Nr. 6. Bdur. Anfang: Allegro, C. Zu Grunde lag ein Concert für die Harfe, welches Händel für den Harfenspieler Powel setzte, und zwar im Alexandersfest; oder, was wohl richtiger sein wird, der Satz so wie er hier steht wurde zu jener Aufführung im Alexanderfeste componirt. Hawkins sagt: „Das fünfte Orgelconcert war zuerst ein Stück für die Harfe, gesetzt für den jungen Powel, einen trefflichen Spieler auf diesem Instrumente;[12]) und das sechste ist ein Solo für die Flöte, wie noch der Umfang desselben zeigt, und wurde von Händel zur Uebung eines seiner vornehmen Freunde verfertigt." History V, 356—57. Aber nicht mit dem fünften, sondern mit diesem 6. Concerte ist das Harfensolo in Verbindung zu bringen; wie die Ueberschrift »Harpa e Organo« andeutet, wurde die Harfe neben der Orgel darin verwandt und wird deßhalb der Satz schon ursprünglich in dieser Form entstanden sein. Das Flötensolo mag in einem der beiden folgenden Sätze, vielleicht in beiden, zu suchen sein. Es war gewiß kein anderes als dieses Harfenconcert aus Alexandersfest, welches Parry am 27. Febr. 1741 in Hickford's Saal vortrug; »A Concerto of Mr. Handel's on the Harp by Mr. Parry« lautet die Ankündigung in der Lond. Daily Post v. 27. Febr. '41.

Die Concerte erschienen am 4. October 1738 im Druck, nachdem sie in einem Raubdrucke, vor welchem Walsh warnt, schon im September ausgeflogen waren.[13]) Der außerordentlich geringe Preis

12) „Es gab zwei Personen Namens Powel, Vater und Sohn, welche beide sehr schön auf der Harfe spielten. Der Vater wurde von dem Herzoge von Portland patronisirt, und als dieser Edelmann zum Statthalter von Jamaica ernannt wurde, begleitete er ihn dorthin. Der jüngere Powel blieb in England, und da Hr. Händel ihn bekannt zu machen suchte, setzte er für ihn das genannte Stück und ließ es in einem oder zweien seiner Oratorien spielen; desgleichen den Gesang in Esther »Tune your harps in chearful strains«, welcher mit einer Begleitung für die Harfe ausgestattet ist." *Hawkins*, history V, 357.

13) »Sept. 23, 1738. To all Lovers of Musick. Whereas there are Six Concerto's for the Organ by Mr. Handel, published this day, some of

von 3 Sh. wurde gewiß nur des Raubdrucks wegen geſetzt. Zur weiteren Sicherſtellung der rechtmäßigen Ausgabe, für welche Walſh ſeinem Rechnungsbuche zufolge £ 26. 5 s. zahlte, ſchrieb Händel eine kurze Erklärung, welche ſowohl in den Anzeigen als auf dem Titel veröffentlicht wurde —: „Dieſe ſechs Concerte ſind von Hrn. Walſh nach meinen eigenen Exemplaren gedruckt, von mir ſelbſt corrigirt, und ihm allein habe ich das Verlagsrecht übertragen.“[14]) Daß Händel ſich damals, wie allgemein bekannt war, in höchſt dürftigen Umſtänden befand, konnte „praktiſche“ Engländer natürlich nicht abhalten ihn auszurauben. Der unrechtmäßige Druck war ſogar die Veranlaſſung, daß eben dieſe ſechs Concerte zu einer Sammlung vereinigt wurden; nicht ſorgfältige Vorbereitung und freier Entſchluß, ſondern der Zufall gab den erſten Anſtoß zur Veröffentlichung dieſer wie der meiſten übrigen Inſtrumentalwerke Händel's.

Zweite Sammlung. 1739—40.

Nr. 1. Bdur. Anfang: Largo, C. Der erſte und der letzte Satz ſind aus der 6. Sonate von op. 5 gebildet, wie auch das im Original erhaltene Schlußblatt des Concertes lehrt durch Angabe des Datum »Fine | G. F. H. | London. April 2.

---

which have been already printed by Mr. Walsh and the others done without the knowledge or consent of Mr. Handel. This is to give notice, that the same six are now printing, and will be published in a few days, corrected by the Author. Pr. 3 s. J. Walsh.« Lond. Daily Post v. 25. Nov. '38.

Der Raubdruck iſt betitelt »Six Concertos for the Harpsichord or Organ by Mr. Handel. Sold at the Musick Shops.«

14) »This day is published, price 3 s. Six Concertos for the Harpsichord, or Organ. Compos'd by Mr. Handel. .°. *These Six Concertos were Publish'd by Mr. Walsh from my own Copy Corrected by my Self, and to Him only I have given my Right therein.* George Fridric Handel. London, printed for and sold by John Walsh . . . . In a few days will be publ., the Instrumental Parts to the above Six Organ Concertos.« Lond. Daily Post v. 4. Oct. '38. Erſt am 2. Dec. wird hinzugefügt, daß die Orcheſterſtimmen erſchienen ſeien »Where may be had the Instrumental Parts to the above Six Organ Concertos.« Das Orgel- oder Clavierbuch zählt 48 Seiten in Folio. Als op. 4 iſt das Werk, wie eben bemerkt, nur auf dem Titel der Inſtrumentalſtimmen und in den Anzeigen bezeichnet, und zwar in letzteren (in Lond. Daily Post) erſt ſeit dem 18. Januar '39.

| 1739.« Mit Blei ist hinzugefügt »Adagio ad libit.«, was wohl heißen soll, daß für das Adagio in der Mitte des Concertes noch kein bestimmter Satz vorhanden oder festgesetzt war. Später wählte er hierfür (als dritten Satz) das Larghetto des neunten der 12 großen Concerte, op. 6, und als voraufgehendes, die zweite Nummer bildendes Allegro den zweiten Satz ebendesselben Concertes. Auf die Tongedanken gesehen, bietet dieses Orgelconcert demnach nichts neues.

Nr. 2. Adur. Anfang: Largo, C. Ist nichts als eine Uebertragung des elften der 12 gr. Concerte, op. 6, in ein begleitetes Orgel- und Clavierstück, wobei der zweite Satz desselben wegfiel und der dritte und vierte die Plätze wechselten.

Nr. 3. Anfang: Ouverture, C. Ist eine Uebertragung des zehnten der genannten großen Concerte ohne Auslassungen oder Zusätze.

Nr. 4. Gdur. Anfang: A tempo giusto, C. Ebenfalls eine vollständige Uebertragung des ersten der genannten Concerte.

Nr. 5. Ddur. Anfang: Ouverture, $^{6}/_{4}$. Eine vollständige Uebertragung des fünften der genannten Concerte.

Nr. 6. Gmoll. Anfang: Largo, $^{3}/_{2}$. Eine vollständige Uebertragung des sechsten der genannten Concerte.

Diese sechs Concerte erschienen als „zweite Sammlung“ im November 1740[15]), müssen also im Laufe dieses und des vorigen Jahres entstanden sein. Weil sie an Tongedanken nichts neues enthalten, sind sie eigentlich nicht als Compositionen, sondern nur als Uebertragungen anzusehen; höchstens dem ersten, aus einem kleinen Stücke durch Erweiterung gebildeten Concerte ist eine etwas selbständigere Bedeutung zuzuerkennen, wie Händel es denn auch gleich einer wirklichen Composition mit Namen und Datum bezeichnet hat, und höchst wahrscheinlich war dieses das „neue Orgelconcert“ welches er für das Concert des musikalischen Hülfsvereins bestimmte und in demselben zuerst aufführte (S. 16). Bei einer solchen Umformung seiner Orchestermusik in Orgelconcerte würde er sich vermuthlich ebenso wenig betheiligt haben, wie früher und später bei der Ueber-

15) »This day is publ., A Second Set of Six Concertos for the Harpsichord or Organ. Compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« Lond. Daily Post v. 8. Nov. '40. Das Clavier- oder Orgelbuch mit der Verlagsnummer »No 681« enthält 61 Seiten in Folio.

tragung faſt aller ſeiner Opern- und Oratoriengeſänge auf die Flöte und ſeiner 65 Ouvertüren und ſonſtiger Muſik auf das Clavier, wenn nicht zu der Einrichtung der Orgelſätze ein höheres Geſchick erforderlich geweſen wäre, als Walſh's muſikaliſche Hülfsarbeiter beſaßen. Wir müſſen es ihm Dank wiſſen, daß er hier ſelber Hand angelegt und den weiten Weg gewieſen hat, welcher Allen, die ſeine Inſtrumentalmuſik verwerthen und aufführen wollen, offen ſteht.

Dritte Sammlung. 1740—51.

Nr. 1. Bdur. Anfang: Andante, C. Am Schluſſe des erhaltenen Originals ſteht »Fine | G. F. Handel | Feve. 17 1740. ⊙.«

Nr. 2. Adur. Anfang: Andante, C. Am Schluſſe des Originals ſteht »Fine London Febr. 5. h 1743.«

Nr. 3. Bdur. Anfang: Allegro, C. Von dem Original iſt der erſte, ſpäter noch bedeutend veränderte Entwurf erhalten. Ueberſchrift: »Concerto per l'Organo ed altri stromenti | angefangen January 1. 1741. f.« Am Schluſſe ſteht »Fine G. F. Handel January 4. 1751 | geendiget.« In der Handſchrift folgen dann noch vier Blätter mit verſchiedenen Skizzen aus derſelben Zeit, und auf der letzten leeren Seite findet ſich die Bemerkung »Mr. Barry for the Charity play«; dieſes neue Concert mag ebenfalls für die demnächſtige, am 18. April und 16. Mai '51 zum Beſten des Findlingshoſpitals abgehaltene Aufführung beſtimmt geweſen ſein.

Nr. 4. Dmoll. Anfang: Adagio, C. War bisher in Händel's Handſchrift nicht aufzufinden; der Schlußſatz (Allegro, $^3_8$) iſt auch nicht original, ſondern, gleich dem letzten Satze des ſechſten der ſogen. Oberconcerte, nach dem Vorbilde der dritten Suite aus der erſten Sammlung der Clavierſtücke gebildet.

Nr. 5. Gmoll. Anfang: Non troppo allegro, C. Nach dem im Original Erhaltenen ſollte das Concert mit der Menuett ſchließen, denn am Ende derſelben ſteht »Fine. | Jan. 31. 1739.« Die hinzugefügte Gavotte, welche jetzt den Schluß bildet, iſt nichts anderes als der 4. Satz der 2. Sonate von op. 1, aber erweitert und verſchönert. Eine etwas andere, näher der Sonate ſich anſchließende Bearbeitung war ſchon in dem Schlußſatze des 3. Orgelconcertes der 1. Sammlung gegeben; hier lieferte Händel nun eine abermalige Veränderung davon für die Orgel.

Nr. 6. Gmoll. Anfang: Pomposo, $^3/_4$. Nur der erſte Satz iſt im Original vorhanden, aber nicht datirt; der Handſchrift zufolge muß er kurz nach 1740 entſtanden ſein.

Hier liegen alſo, wie bei der erſten Sammlung, zum größten Theile neue Compoſitionen vor. Sie kamen erſt nach Händel's Tode als „Eine dritte Sammlung von ſechs Orgelconcerten“ zum Druck, verſehen mit einem neuen, von W. Pitt unterzeichneten kön. Privilegium v. 19. Auguſt 1760, durch welches dem Verleger für zwei Sammlungen aus den Werken „des verſtorbenen George Friedrich Händel, Esquire“ das Eigenthumsrecht auf die üblichen vierzehn Jahre geſichert wurde. [16])

Vierte Sammlung.

Eine vierte Sammlung von Orgelconcertſätzen iſt nachträglich durch Arnold zum Druck gebracht unter dem Titel »Concertos &c. for the Organ in Score, now first Published 1797. Composed by G. F. Handel.« (Nr. 179 u. 180 ſeiner Geſammtausgabe.) Sie enthält drei Stücke, von welchen indeß das zweite nicht hierher gehört.

Nr. 1. Dmoll. Anfang: Andante, $^3/_4$.

Nr. 2. Bdur. Anfang: [Ouverture.] C. Ein reines Orcheſterconcert in 7 Sätzen, meiſtens, vielleicht ſämmtlich entlehnt und zum Theil ſelbſt nach Singchören und Fugen bearbeitet.

Nr. 3. Fdur. Anfang: Ouverture. C. Ein großes Concert in 7 Sätzen, welches mit dem Marſch aus Judas Makkabäus ſchließt und gewiß in den meiſten übrigen Sätzen ebenfalls

16) »A Third Set of Six Concertos for the Harpsicord or Organ compos'd by Mr. Handel. London, J. Walsh.« Das Orgelbuch 51 Seiten in Fol. In dem Privilegium wird die Muſik, welche »Our Trusty and Wellbeloved John Walsh, Our Musical Instrument maker . . . hath at a great Expence and Labour Purchased and Collected«, bezeichnet als »several Pieces of Vocal and Instrumental Musick Composed by the late George Frederick Handel Esqr. (viz) Six Concertos for the Harpsicord and Organ with the Instrumental Parts for Concerts, Entitled A Third Set, and a Selected Collection of Songs from his Operas and Oratorios for the Harpsicord and Concerts, never before Collected & Published together.«

nicht original ist, sich auch in dieser Form nicht in Händel's Handschrift erhalten zu haben scheint.

Dagegen finden sich neun Stücke, und unter denselben vier dieses Concertes, in seiner Handschrift vor und zwar in einer merkwürdigen Bearbeitung für Doppelorchester, anscheinend um 1738 geschrieben (Papier und Schriftzüge sind der Copie des Magnificat von Erba gleich, mit welcher sie sich auch in einem Bande vereinigt finden), also zu einer Zeit wo er im Fache der Orchestermusik die lebendigste Thätigkeit entfaltete, und abweichend von seinen sonstigen Orchesterstücken angelegt, leider in mehreren Sätzen nicht vollständig erhalten. Daß sich hiervon noch eine die Lücken ergänzende vollständige Abschrift werde auffinden lassen, dürfte kaum zu hoffen sein; vielleicht dienten auch bei dieser Arbeit Stücke eines älteren Meisters ihm zur Vorlage.

Hieraus würden sich insgesammt 20 Orgelconcerte ergeben, deren Zahl sich indeß durch Abzug der nicht originalen erheblich vermindert. Sie alle sind ebensowohl für Clavier wie für Orgel bestimmt und können daher auch mit vollem Recht Clavierconcerte heißen. Clavier und Orgel standen damals in ihrem Baue wie in ihrem Gebrauche einander viel näher, als jetzt. Händel's Concerte sind dennoch durchaus und mit tiefster Kenntniß des Instrumentes orgelmäßig gehalten, wie denn auch die 6 Stücke der 1. Sammlung vor einigen Jahren (1858) durch den bedeutenden Orgelspieler W. T. Best in Liverpool für Orgel allein arrangirt wurden. Sie sind aber auch glücklich claviermäßig, und das zweite Concert der 1. Sammlung, für Clavier eingerichtet, bildet in England ein beliebtes Concertstück. So bewegen sie sich auf dem Gebiete, welches beiden Instrumenten gemeinsam ist, sind auch zu seiner Zeit immer so nach beiden Seiten hin verwandt worden, dem Doppeltitel „für Orgel oder Harpsichord" entsprechend; und Burney bezeugt ihre außerordentliche Beliebtheit indem er (von der ersten Sammlung) sagt: „Die Spieler auf Tasteninstrumenten, sowohl in Concerten wie im Hause, zehrten lediglich von diesen Concerten fast dreißig Jahre lang."[17])

17) *Burney*, history IV, 129.

Hawkins schreibt: „Bei der Aufführung seiner Oratorien Esther und Debora schenkte er der Oeffentlichkeit auch noch eine Art Musik, von welcher man ihn den Erfinder nennen kann, nämlich das Orgelconcert. Man wußte daß er auf diesem Instrumente in der Welt kaum seines Gleichen hatte; und es konnte ihm nicht unbekannt sein, daß er auf demselben eine Art zu spielen besaß, welche sich wenigstens durch den Reiz der Neuheit empfahl.... Man muß gestehen, der Styl dieser Concerte war nicht jener eigentliche Orgelstyl, den ein tiefer Musikkenner bewundern würde und in welchem Händel durch seine gedruckten Präludien und Fugen seine vollkommene Meisterschaft bewiesen hatte; doch die volle Harmonie des Orchesters, contrastirend mit den beredten Einzelgängen der Orgel, die Cadenzen verlängernd und das Ohr in einer ergötzlichen Erwartung erhaltend, hatte eine wundervolle Wirkung.“[18]) Sir John, als ein großer Liebhaber von gearbeiteten Meisterfugen, ist hier ein durchaus unbefangener Berichterstatter.

Die Concerte der *ersten* Sammlung bestehen aus drei oder aus vier Theilen. Im ersten Falle bilden lebhafte Sätze den Anfang und den Schluß, und ein langsamer Satz steht in der Mitte. Sind vier Theile vorhanden, so tritt bei übrigens unveränderter Anlage noch eine im gemäßigten Zeitmaaß gehaltene Einleitung vor das erste Allegro, so daß man diese viertheiligen Stücke ihrer Form nach betrachten kann als Sonaten, welche mit einem mehr oder minder langsamen Präludium versehen sind; und dieser Form pflegt er besonders gern sich zu bedienen. Die Concerte der *zweiten* Sammlung sind ebenso beschaffen; einige derselben haben aber eine größere Ausdehnung, und alle schließen sich so eng an die ihnen zu Grunde liegenden Violinconcerte an, daß sie fast als die Clavierstimme derselben oder als geschickte und freie Harmonisirung des Grundbasses angesehen werden können. Die der *dritten* Sammlung halten sich theils an die Form der dreitheiligen Sonate, theils an die ebenfalls dreitheilige, jedoch hinsichtlich der Bewegung zu der Sonate im Gegensatze stehende Form der Händel'schen Ouvertüre; theils sind sie zweitheilig, nur die Umrisse des Anfangs- und des Schlußsatzes ent-

18) *Hawkins*, history V, 355—56.

haltend, den langſamen Mittelſatz und alles weitere dem »ad libitum« der Orgel überlaſſend: eine Aushülfe, zu welcher Händel namentlich während ſeiner Blindheit griff, wo es ihm bequemer ſein mußte ſich in freier Erfindung zu ergehen, als gemeinſam mit dem Orcheſter lange, genau vorgeſchriebene Concerte abzuſpielen.

An Nachahmern dieſer Concerte, welche lange Zeit hindurch in allen erſten Muſikſtätten und bei allen Organiſten des Königreiches heimiſch waren, fehlte es nicht; aber ſie fanden bei Händel, der aller und jeder Unſelbſtändigkeit abhold war, ſelbſt wenn ſie verehrungsvoll ſeinen Fersen folgte, keine Aufmunterung. Vielleicht am genaueſten und nicht ohne Glück copirte ihn William Felton, ein Geiſtlicher welcher in Hereford ſeine Pfründe hatte, ſich aber mehr um die Muſik und ſonſtige Vergnügungen in London als daheim um ſeine Gemeinde bekümmerte, wie es die beſſer beſoldeten engliſchen Geiſtlichen ſchon ſeit Jahrhunderten gethan haben und noch heutiges Tages thun; und wie ein richtiger Nachahmer übertraf er ſeinen Meiſter in der Menge, indem er [von 1744 bis 1751] 21 Orgelconcerte zum Druck brachte. Mit Händel war er perſönlich kaum bekannt; der erſte Verſuch ſich ihm mehr zu nähern, lief unglücklich genug ab. Burney erzählt nach einer Mittheilung von Brown, dem Anführer oder Vorgeiger der kön. Hofmuſiker: „Als der verſtorbene Reverend Felton fand, daß ſeine erſten [ſechs, 1744 bei John Johnſon erſchienenen] Orgelconcerte gut aufgenommen wurden, eröffnete er eine Zeichnung auf eine zweite Sammlung, und bat Brown, bei Händel die Erlaubniß auszuwirken daß ſein Name mit auf die Liſte geſetzt werden dürfe. Brown, welcher im vorauf gegangenen Winter als Anführer des Orcheſters in den Oratorien bei Händel in großer Gunſt geſtanden hatte und ſich erinnerte, wie höflich er immer bis zur Thür begleitet und wie beſorgt er von Händel gewarnt wurde, wenn er bei den Proben in [Händel's Hauſe in] Brookſtreet von der Wärme der gefüllten Zimmer und von harter Arbeit erhitzt war, ſich ja nach Hauſe tragen zu laſſen, zweifelte nicht, daß er die Erlaubniß leicht von Händel erhalten werde. Als er nun eines Morgens, während Händel ſich raſiren ließ, Felton's Anliegen ſo fein wie möglich anzubringen ſuchte und ſagte, es ſei ein Geiſtlicher der im Begriff ſtehe einige Concerte auf Subſcription drucken zu laſſen und gar ſehr

nach der Ehre geize, ihm ein Exemplar überreichen und ſeinen Namen auf die Liſte ſetzen zu dürfen, nur um die Liſte zu zieren und ohne ihm natürlich irgendwelche Koſten zu bereiten: ſchob Händel die Hand des Barbiers bei Seite, fuhr zornig empor und rief mit noch eingeſeiftem Geſichte in großer Heftigkeit 'Daß Sie des Teufels würden — ein Pfaff will Concerte machen! warum macht er keine Predigten?' u. ſ. w. Kurzum, Brown der ihn ſo erboßt und die Scheermeſſer in der Nähe ſah [und niemals ein Held geweſen war], machte ſich eilig davon.... Wirklich hegte Händel damals eine gründliche Verachtung gegen alle mitlebenden engliſchen Componiſten von Dr. Green bis herab zu Harry Burgeß, und gegen die Orgelſpieler obendrein; denn nachdem er nun lange in England geweſen war, pflegte er zu ſagen: 'Als ich zuerſt herüber kam, fand ich unter den Engländern viele gute Spieler und keine Componiſten; aber jetzt giebt's lauter Componiſten und keine Spieler.'«[19]) Das alles war nur zu ſehr begründet; Händel mußte ſich trotz aller Mühen mit ſehr mäßigen Aufführungen ſeiner Werke begnügen, weil ſeine engliſchen Zeitgenoſſen, anſtatt ihr muſikaliſches Talent als Spieler auszubilden, aus reiner Eitelkeit an der durch Händel's Erſcheinung ſo hoch geſtiegenen Ehre eines „Componiſten" theilzunehmen bemüht waren. Und verdienten dieſe etwas anderes, als ein Donnerwetter, wenn ſie den Namen des von aller Künſtlereitelkeit ſo gänzlich freien Meiſters für ihre eitlen und nichtigen Verſuche ausbeuten wollten? namentlich Prieſter, die eine geiſtliche Pfründe in Concerten und Muſikverlag vergeudeten? Wer ſein Nachahmer werden wollte, von dem verlangte Händel nicht mehr und nicht weniger, als daß er zunächſt ſein unabhängiges Verfahren bei Veröffentlichung der Werke nachahme, weil dies einem Manne geziemend und zugleich der einzig ſichere Weg war, auf welchem ſich das Vorhandenſein eines künſtleriſchen Berufes herausſtellen konnte. Die gewöhnliche Weiſe ſich

19) »Tomo your ſolul,' and go to der teiffel — a barson make Concerto' why he no make ſermon?« &c. *Burney*, Sketch in Commemoration p. 32—33. Weil übrigens Brown ein Windbeutel und Aufſchneider war, dem Wahrheit nicht ſehr am Herzen lag, muß man von ſeiner Erzählung immer ein Erhebliches abziehen, um den Nettoertrag der Wahrheit herauszubekommen.

einen Namen zu machen und Andern einen Namen zu machen helfen, war ihm gänzlich zuwider. Hülfreich und zuvorkommend, ließ er ſich doch auf oberflächliche Empfehlungen nicht gern ein; in einer Stadt wie London wäre damit auch ein arger Unfug getrieben. Nur ein einziges Mal, und zwar bei einer fremden Dame die ihr erſtes Concert in London gab, finden wir der Ankündigung hinzu geſetzt, Händel habe ihrem Spiele Beifall geſchenkt.[20] Tüchtige Spieler ſchätzte er ſehr, und wenigſtens einige ſolche waren in ſeiner Umgebung noch vorhanden; die Behauptung, Händel habe die engliſchen Orgelſpieler um 1710 in Bauſch und Bogen verachtet, widerlegt Burney ſelbſt indem er berichtet: „Ich ſah ihn [ſeit 1715] mitunter im Schauſpielhauſe, in der Oper, und in der St. Martinskirche wenn der verſtorbene Kelway die Orgel ſpielte.“[21] Dieſer Joſ. Kelway war nicht etwa Händel's, ſondern vielmehr Geminiani's Schüler, ein großer Verehrer von Scarlatti's Clavierſtücken, „und ſtand“, wie Burney an einem andern Orte ſagt, „an der Spitze der Sekte Scarlatti's; er hatte in ſeinem Orgelſpiel eine meiſterliche Wildheit und wußte ſich das Anſehen eines großen Spielers zu verſchaffen durch einen Styl, der ihm eigenthümlich war, kühn, geläufig und erfindungsreich.“[22] Selbſtändigkeit und Originalität war es eben, was Händel überall forderte, wo er

20) »For the benefit of a Gentlewoman lately arrived. At Mr. Hickford's Great Room in Paulon-Street, Febr. 1, a Concert of Musick, in which she'll perform on several Instruments, particularly on the Violin, she having been approv'd by Mr Handell, and will play (besides Corelli's, Vivaldi's etc.) some pieces of her own composing. Tickets at 5 sh.« Daily Journal v. 2. Febr. '31.

21) *Burney*, Sketch in Commemoration p. 34.

22) *Burney*, history IV, 665. Ann Granville ſchreibt am 22 Aug. '39 an Lady Throckmorton in Scarborough: „Haben Sie Hrn. Kellaway auf dem Harpſichord gehört? er iſt in Scarborough und ein entzückender Spieler, der Händel faſt erreicht.“ Mrs. Delany, Autobiographie and Correspondence II, 61. Er war auch ein ausgezeichneter Lehrer und muß eine beſondere Methode gehabt haben, denn Frau Delany ſchreibt am 27. Nov. '36: »My brother has tied me down at last to learn of Kellaway, he has paid him the entrance-money, which is two guineas, and has made me a present of Handel's Book of Lessons. I don't find Kellaway's method difficult at all, and I believe a couple months' learning will be of use to me, at least I will make me practice.« Aut. and Correspondence I, 578—79.

Anerkennung zollen ſollte, was er ſchätzte und was ihn anzog, ganz gleich auf welchen Hauptmeiſter der Mann geſchworen hatte. Auch Dr. Worgan, welcher im Vauxhall-Garten die Orgel ſpielte, nöthigte ihm Achtung ab; von Geminiani und Roſeingrave erzogen, ſtanden bei dieſem ebenfalls Scarlatti und Paleſtrina in höchſten Ehren, ohne daß er ſich der Einwirkung Händel's entziehen konnte, ebenſo wenig wie ein anderer tüchtiger Organiſt, der blinde Stanley. Innerlich, nicht durch ſchulmäßige Zucht ſondern durch die von dem Kunſtwerke ausgehende lebendige Wirkung wurden ſie Händelianer: und nur da freuete Händel ſich der Verehrer, wo er ſolch einen freien, unwillkürlichen, die Selbſtändigkeit nicht niederdrückenden ſondern erhöhenden Einfluß ſeiner Kunſt wahrnahm.

12 Concerti grossi.

Zwölf große Concerte für Streichinſtrumente. 1739.

Sämmtliche Concerte ſind im Original erhalten und mit der Nummer bezeichnet, welche ſie in der gedruckten Sammlung einnehmen, die meiſten auch noch mit Namen und Datum.

Nr. 1. Gmr. Anfang: A tempo giusto, C. »Fine | G. F. Handel | Sept. 29 | 1739. h.«

Nr. 2. Fmr. Anfang: Andante larghetto, C. »Fine | G. F. Handel | Octob^{r} 4. 1739 | 3.«

Nr. 3. Gmoll. Anfang: Larghetto, $^{3}/_{4}$. »Fine | G. F. Handel | Oct. 6. 1739. | h.«

Nr. 4. Amoll. Anfang: Larghetto affettuoso.[23]) »Fine | G. F. Handel | Octob^{r} 8. 1739. 3.«

Nr. 5. Dmr. Anfang: Larghetto, $^{3}/_{4}$. Hier fehlt das Datum wohl nur deßhalb, weil die ganze Ouvertüre zu der kleinen Cäcilienode darin aufgenommen iſt, als erſter zweiter und ſechſter oder letzter Satz.

Nr. 6. Gmoll. Anfang: Larghetto affettuoso, $^{3}/_{4}$. »Fine | G. F. Handel | Octob^{r} 15. 1739 | 3.«

23) Dieſes Concert beſitzt angeblich der Capellmeiſter Lwoff in Petersburg ebenfalls im Original, was ich bezweifeln muß. Iſt die Aufführung in *Dwight's* Journal of Music (v. 20. Nov. Boſton, 1858 p. 269) richtig, ſo beſteht es nur aus vier Sätzen, von denen die drei erſten in dieſes 4. Concert gehören, der letzte aber den verlegten Satz des folg. 5. Concertes bildet; demnach enthielte Lwoff's Manuſcript nicht einmal eine zuſammenhängende Compoſition, viel weniger eine Originalhandſchrift.

Nr. 7. Bdur. Anfang: Largo. C. »Fine | G. F. Handel | Octob' 12 | 1739 | ♀.«

Nr. 8. Gmoll. Anfang: Andante, C. »Fine | G. F. Handel | Octob' 18. 1739. | ♃.«

Nr. 9. Fdur. Anfang: Largo. $^3/_4$. Auch hier fehlt die Bezeichnung; nur die Fuge, welche den vierten der sechs Sätze bildet und in Gdur aufgeschrieben iſt, hat die Bemerkung „den 9 Sept. 1738 | Sonnabend", ſtammt alſo aus dem vorigen Jahre und war urſprünglich zu einer Ouvertüre beſtimmt, wie der durchſtrichene, »Ouverture« überſchriebene Einleitungsſatz zeigt.

Nr. 10. Dmoll. Anfang: Ouvertüre, C. »G. F. Handel | Octob' 22. | 1739. | ☉.«

Nr. 11. Adur. Anfang: Andante larghetto, C. »G F Handel | Octob' 30. 1739 | ☽.«

Nr. 12. Hmoll. Anfang: Largo, C. »Fine | G. F. Handel. | Octob' 20. | 1739 | ♄.«

Wie hieraus zu ſehen iſt, entſtand auch dieſe Muſik in einer erſtaunlich kurzen Zeit, faſt in dem einen Monat October. Und ſchon bevor ſämmtliche zwölf Concerte fertig waren, wurde für den Druck derſelben eine Subſcription eröffnet. Am 29. October heißt es in der London Daily Poſt, 12 große Concerte in 7 Stimmen, nämlich für vier (mitunter auch nur für zwei) Violinen, Bratſche, Violoncell und Generalbaß für das Clavier, würden im April nächſten Jahres erſcheinen zum Subſcriptionspreiſe von zwei Guineen, und werde die Zeichnung darauf ſowohl von dem Componiſten ſelbſt, in ſeiner Wohnung in der Bachſtraße, wie auch von John Walſh angenommen.«[21] Händel führte einige der Concerte ſchon im November und December dieſes Jahres in den Oratorien auf; am 22. November ſagt Walſh

21) »This day are publish'd, Proposals for printing by subscription, with his Majesty's Royal licence and protection, Twelve Grand Concertos, in Seven Parts, for four Violins, a Tenor, a Violoncello, with a Thorough-Bass for the Harpsichord. Compos'd by Mr Handel. 1. The Price to Subscribers is Two Guineas, One Guinea to be paid at the time of subscription, and the other on the delivery of the book. 2. The whole will be engraven in a neat character . . . and ready . . . by April next. 3. The Subscribers Names will be printed before the Work. Subscriptions are taken in by the Author, at his House in Brook-Street, Hanover-Square; and John Walsh, in Catherine-Street in the Strand.« London Daily Post v. 29. Oct. '39.

ſeiner Ankündigung hinzu, zwei der genannten Concerte würden an demſelben Abend (zuſammt der großen und der kleinen Cäcilienode) in Lincoln's-Inn-Fields zur Aufführung kommen; am 13. December werden nebſt Acis und Galatea wieder „zwei neue Concerte“ angekündigt; am 21. März '40 in Saul ließ ſich abermals „ein neues Concert“ hören. Der Druck erſchien am 21. April.[25]) Am 31. Mai konnte Walſh der Anzeige hinzufügen: „Dieſe Concerte wurden im kön. Theater zu Lincoln's-Inn-Fields aufgeführt, und werden jetzt faſt an allen öffentlichen Orten mit dem größten Beifall geſpielt.“ Sie erlangten ſchnell in den Orcheſtern das Bürgerrecht und regten, wie alle ſeine Werke, zur Nachahmung an; die Orcheſterſtimmen erſchienen bei Walſh in mehreren Auflagen.

Dennoch befriedigte dieſes Werk die Kenner nicht ganz, und das iſt leicht erklärlich. Zunächſt ſchadete die eilige und etwas vorlaute Art der Ankündigung und Verbreitung, die allerdings geboten war, wenn nicht die Raubdrucker wieder die Erſten auf dem Platze ſein ſollten; und aus allem Vorhergehenden wiſſen wir, wie dringend Händel eben damals wünſchen mußte von ſeiner Arbeit ſchnellen und möglichſt hohen Gewinn zu ziehen. Auch der Titel war irreleitend; bei dem Ausdrucke „Grand Concertos, Große Concerte“ dachte man

25) »This day is publish'd (with His Majesty's license and protection,) Twelve Grand Concertos for Violins, in seven parts. Composed by Mr. Handel. NB. Those Gentlemen who are Subscribers are desired to send for their books to the Author, or J. Walsh. Lond. Daily Post v. 21. April '40.

Der Titel der gedr. Ausgabe lautet »Twelve Grand Concertos for Violins &c. in seven parts compos'd by Mr. Handel. *Opera Sexta.*« Fel.

Die große Nachfrage nach dieſen und derartigen Concerten veranlaßte den Verleger, auch Händel's Geſänge ähnlich arrangirt herauszugeben. Außer der vorhin erwähnten Sammlung hatte Walſh ſchon früher einen großen Miſchmaſch veranſtaltet, den er i. J. 1749 alſo ankündigt:

»*For Concerts.* 80 Songs selected from Mr. Handel's latest Oratorios, for Violins &c. in 6 Parts, the song part with the Words for a voice, Hoboy, German Flute or Harpsichord, done in the original key, to be performed either by voice or instruments; being the most capital Collection of Songs ever published, with an index .... The song part may be had separate, without the instrumental parts, which is intended for the improvement of young Ladies and Gentlemen in singing and on the Harpsichord.« General Advertiser v. 24. Juni '49.

nicht an den italieniſchen »Concerti grossi«, von welchem er nur eine Ueberſetzung war und der keineswegs etwas hervorragend Großes, ſondern nur eine über das Quartett hinaus gehende und in der concertirenden Schreibart ſich bewegende Mehrſtimmigkeit einſchloß, — vielmehr verband man damit die erſt durch Händel's Oratorium und Orgelſpiel erzeugten Begriffe von muſikaliſcher Großheit, und machte ſich deßhalb wieder auf eine bahnbrechende Neuigkeit gefaßt. Neben Erwartung und großem Vertrauen regte ſich aber auch von Anfang an ein Zweifel, der hier nicht ganz unberechtigt ſchien, das Bedenken nämlich, ob es ihm gelingen werde, das Gebiet, welches beſonders durch Corelli der Inſtrumentalmuſik zugänglich gemacht und ſeither durch zahlreiche tüchtige Muſiker mehr oder minder mit Glück, aber ſtets mit großem Wetteifer, bearbeitet war, ſich nun ebenfalls im Fluge anzueignen. Als die Concerte im Druck erſchienen und die außerordentliche Kunſt, mit welcher Händel ſie vom Flügel aus im Theater aufgeführt hatte, das Urtheil nicht mehr beeinflußte, mußte man ſich geſtehen, daß in der reichen Mannigfaltigkeit lebhafter, prächtiger, von einer durch und durch geſunden Empfindung getragener Tonbilder etwas eigentlich Neues, was ſie von den Oboen- und Orgelconcerten weſentlich unterſchiede, nicht vorhanden war; ja, man konnte weiter gehen und ihnen in ihrer Geſammthaltung den genannten Vorgängern gegenüber eine entſchiedene Selbſtändigkeit abſprechen. Schon ein Hinblick auf die Form mußte dieſen Gedanken erwecken. Zwei Concerte beſtehen aus 4, ſechs aus 5, und vier aus 6 Sätzen. Die zwei Concerte von *vier* Sätzen (Nr. 2 u. 3) haben die Form der Sonate, wenn man den langſamen Anfangsſatz als Einleitung anſieht. Die Concerte von *fünf* Sätzen haben entweder ebenfalls die Form der Sonate mit einer Einleitung und einem Nachſpiel (Nr. 1 u. 6); oder mehr die der ſymphoniſchen Ouvertüre mit zwei langſamen Sätzen in der Mitte und einem Tanzſatze (oder doch einem dem Tanze nahe kommenden Allegro) zum Schluſſe (Nr. 7, 11 u. 12); oder in drei Sätzen eine Steigerung vom Larghetto zum Allegro, welchem zwei Tanzſätze nachfolgen (Nr. 3). Die vier Concerte von *ſechs* Sätzen zeigen meiſtentheils Ouvertüre und Sonate verſchmolzen, ſo daß ein Ouvertürenſatz den Anfang, ein Adagio den Mittelpunkt und ein Tanzſatz den Schluß bildet (Nr. 5 u. 10; ähn-

lich Nr. 9 mit zwei Tanzsätzen am Schlusse. Jedoch das achte Concert hat eine völlig freie Anlage, indem in sechs Sätzen Andante, Grave, Andante allegro, Adagio, Andante (Siciliana) und Allegro einander folgen, also die Tonbilder nicht überall nach ihrem Zeitmaaße einen entschiedenen Gegensatz bilden.

In der Gestaltung der zwölf Concerte zeigen sich demnach mindestens sechs verschiedene Formen. Welche von ihnen ist hier die maaßgebende Grundform? Keine von allen, wird man gestehen müssen. Die dem Händel'schen Wesen so ureigne Ungeduld, welche weit lieber immer Neues versuchen, als die gewohnten Pfade einhalten mochte, und daher auf den Gebieten, wo die geistigen Ideen über den musikalischen stehen und sie wie die ganze Formgebung beherrschen, das Höchste erreicht, trieb ihn auch hier weiter als der vorhandene Gegenstand erforderte oder zuließ; denn die Instrumentalmusik wird immer, und je vollstimmiger sie ist deste mehr, die Neigung äußern, sich zu großen Sätzen zusammen zu ziehen und in deren Aufeinanderfolge gewisse Grundformen herzustellen. Trieb es dagegen Händel, fast mit jedem der 12 Concerte einen neuen Weg einzuschlagen, eine andere Ordnung zu versuchen, so mußte sich bald zeigen, daß auf diesem Gebiete nicht so vielerlei Wege und Ordnungen möglich waren, und ein gewisses Nichtbefriedigtsein, ein gewisser Mangel an Harmonie mußte sich als Gesammteindruck herausstellen.

Deßhalb war es auch möglich, daß der Ausspruch gegnerischer, neidischer, von der öffentlichen Gunst wenig bedachter Musiker, welchem zufolge Händel in der kunstvollen Composition für mehrere Instrumente „nicht seine Stärke" hatte, nahezu allgemeine Meinung werden konnte, obwohl schon seine Ouvertüren — neben den Claviersätzen das kunstvollste was er im Bereiche der Instrumentalmusik geschaffen hat — seit so vielen Jahren gelehrt hatten, wie meisterhaft und wirkungsvoll er die echt instrumentale Mehrstimmigkeit zu handhaben wußte, ja, obwohl eben diese Concerte überall gespielt wurden und ihre „Stärke" unzweideutig darin offenbarten, daß sie die Arbeiten Anderer verdrängten und vielen Tausenden Vergnügen bereiteten. Die Gegner — denn Gegner waren nach englischen Begriffen alle diejenigen Tonsetzer Londons d. h. eigentlich des ganzen Landes, welche nicht in Gemeinschaft mit Händel, sondern auf andern Wegen

Ehre und Brod ſuchten — hatten ihre Stärke eben in ſolchen Concerten, wie überhaupt in der inſtrumentalen Kammermuſik für Saiteninſtrumente mit Cembalo-Begleitung, und ſie boten an Inhalt und Form wenn auch nichts Ausgezeichnetes ſo doch faſt immer etwas der betreffenden Kunſtgattung Entſprechendes. An ausgezeichneten Arbeiten fehlte es ebenfalls nicht; Francesco Geminiani war ſeit 25 Jahren in London (I, 426), die Werke ſeines Meiſters Corelli fanden in England eine zweite Heimath, und wie groß die Nachfrage nach Inſtrumentalwerken aller Art geweſen ſein muß, läßt ſich ſchon aus den Verzeichniſſen engliſcher Verleger abnehmen. Alle hielten ſich bei ihren „Concerten", einige bewußt und mit richtigem Takte, die meiſten gewohnheitsmäßig, nicht mehr an die volle Länge der bunten Suite, ſondern an die einfachere Quartett- und Sonatenform. Bei Arcangelo Corelli ſieht man noch deutlich, wie ſich durch die Vervollkommnung des Violinſpiels und des Violinſatzes aus der Suite, d. h. aus einem auf Taſteninſtrumenten abgeſpielten Gebinde verſchiedener Tanzmelodien, nach und nach eine mehr geſchloſſene einfache Form bildete, und dies iſt ein Fingerzeig, daß die neue Form zunächſt beſonders im Bereich der Streichinſtrumente ihre Heimath hatte. Einige ſeiner dreiſtimmigen „Sonaten" oder Compoſitionen für 2 Violinen, oder für Violine und Violoncell, nebſt einem Grundbaſſe für das Clavier, ſind noch ſuitenartig bunt (z. B. Nr. 6 in Op. 1 von ſieben Sätzen), weitaus die meiſten kommen aber ſchon auf vier Sätze zurück, von welchen dann faſt ohne Ausnahme der 1e erſte und dritte in langſamer, der zweite und vierte in ſchneller Bewegung gehalten iſt. Nur ſelten (z. B. Nr. 12 in Op. 3) waltet die freie Phantaſie vor; die Suite bleibt noch immer kenntlich, namentlich in den Ausgangsſätzen. Mitunter hat Corelli nur drei Sätze und ſchießt dann über das Ziel hinaus, nicht durch den Dreiſatz an ſich, denn dieſer würde die Grundform einer „Sonate" gerade am reinſten darſtellen, ſondern durch die unregelmäßige Ordnung deſſelben, nach welcher ein Grave oder Adagio als Präludium am Anfange ſteht und zwei Allegroſätze zur Folge hat (ſ. Op. 1, Nr. 11 u. 12). Die nächſten zwei Generationen nach Corelli hielten ſich weſentlich an die viertheilige, eigentlich doppelt zweitheilige Form, und obwohl dieſe wegen der Kürze der langſamen Sätze eines eigentlichen Mittelpunk-

tes entbehrte, konnte ihre weitere Ausbildung doch nur die ſein, daß ſie ſich immer mehr um eine ruhende Mitte gruppirte und ſo mit der Zeit entweder die Geſtalt des Quartetts oder die der Sonate annahm. Geminiani weicht von dem Vierſatze faſt garnicht ab; das dritte ſeiner Concerte in Op. 2 hat nur drei Sätze (Preſto, Adagio, Allegro), alſo die reine Sonatenform. Auch Haſſe's Concerte ſind meiſtentheils wirkliche Sonaten in drei Sätzen. Wir ſehen bis etwa 1760 hin überall noch eine gewiſſe Unbeſtimmtheit und Unbeſtimmbarkeit, bis ſich dann endlich die Bildung dadurch abklärt, daß die Ouvertüre und die Clavierſonate den Dreiſatz, das Streichquartett und die Symphonie den weſentlich neu geſtalteten Vierſatz annehmen.

Griff Händel nun mit ſeinen Concerten in die auf dieſem Wege befindliche Bildung ſo ein, daß er, Ouvertüre Concert und Suite verbindend, in ziemlich freier Wahl aus fünf oder ſechs Sätzen ein Concert geſtaltete, und handelte er darin zwar völlig der Art ſeines Schaffens gemäß, die überall auf Vereinigung des bisher getrennt neben einander Beſtehenden gerichtet war, dadurch auf allen Gebieten, wo Geiſt und Trieb der Kunſt ihm in verwandter Neigung entgegenkam, das Außerordentlichſte vollbringend: ſo muß doch aus dem vorhin Bemerkten klar geworden ſein, daß bei den Violinconcerten eine ſolche Verknüpfung, ſofern ſie ſich weſentlich in einem Nebeneinanderſtellen vieler Sätze kundgab, nicht etwas Höheres erzeugen, ſondern eher als ein Rückſchritt zu der mit Recht theilweiſe ſchon verlaſſenen Suite erſcheinen konnte. Hier arbeitete Händel alſo nicht für eine Idee, ſondern wandte nur die Weiſe wie er für Ideen zu arbeiten gewohnt war, auf eine beliebte und belohnte, aber der Art ſeines Schaffens nicht entſprechende Kunſtgattung an. Alles was man an ſeinen Concerten ausſetzen darf, iſt alſo nicht im entfernteſten auf innere muſikaliſche Mängel, auf Ungeübtheit oder wirkliche Schwäche zurück zu führen, ſondern auf eine unrichtige Stellung zu der betreffenden Muſikart im Ganzen. Deßhalb ſind dieſe Concerte in vieler Hinſicht ein ſo äußerſt lehrreiches Denkmal in der Entwicklung der Inſtrumentalmuſik.

Händel's Stellung, im allgemeinen für muſikaliſches Schaffen die günſtigſte die je ein Tonkünſtler einnahm, war ungünſtig nur in dieſem beſonderen Falle, und ſelbſt hier nur ſo weit, daß als Kehr-

seite sogleich wieder einer seiner höchsten Vorzüge hervortritt. Die Gestaltung der einzelnen Sätze anlangend, befindet sich die Melodie fast immer in den oberen Stimmen, auf festen schönen Bässen wie auf Säulen ruhend; alles, auch der durchdringend kräftige lebensvolle Rhythmus sowie der klare Periodenbau, drängt vorzugsweise auf Gesammtwirkung hin, nicht in dem Sinne reicher, durch harmonisches Zusammenwirken und -weben ein Gesammtbild erzeugender Einzelgestaltung, sondern in möglichst geradem Laufe, dessen Ziel schon von weitem erblickt oder doch von Anfang an als sicher erreichbar erkannt wird. Die Einheit überwiegt die Mannigfaltigkeit; an ein Verlieren in das Einzelne ist garnicht zu denken. Selbst da wo, wie in einigen der unbedeutenderen Sätze, die Violinen mit bunten Gängen geschmückt und die übrigen Stimmen nur einfach harmonisch gehalten sind, findet kein Verweilen statt, sondern das Ganze eilt wie ein leichtes Gewölk vorüber. Auch die eingestreuten Fugensätze sind nur dreistimmig (mit Ausnahme der merkwürdigen vierstimmigen Fuge in dem 6. Concerte), obwohl es ihnen weder an Kunst gebricht noch an Fülle der Harmonie. Das Leben tritt hier hervor mehr als volle Strömung, denn als vielgestaltiges Keimen und Wachsen; Strömung ist nun aber ein dem ursprünglichen Tonleben weit näher liegender Begriff, als Keimen und Wachsen. Eine solche Haltung gewährt auch der Empfindung des Zuhörers jene außerordentliche Sicherheit, mit welcher sie sich der Stimmung des betreffenden Tonsatzes sorglos hingiebt, über die Freude an den in feuriger Kraft oder sanfter Schwermuth oder heiterem Tanze vorüber ziehenden Klängen in angenehmer Gedankenlosigkeit ihrer selbst vergessend, und durchaus nicht in sich zurücksinkend oder grüblerisch sich in gewisse einseitige Stimmungen hinein bohrend mit dem Bestreben, sie durch den Strahl eines lichten Gedanken zu erhellen. Und eben hierauf beruht die Faßlichkeit der Händel'schen Instrumentalmusik, ihre Popularität, weil augenblickliche Wirkung auf Alle; zugleich aber erklärt sich daraus auch ihre Unzulänglichkeit, sobald es sich um ein Verlassen des an die ursprüngliche Tonempfindung gerichteten Schaffens und um das Betreten des einzig möglichen Weges handelt, auf welchem die reine Instrumentalmusik fortgebildet werden konnte. Unzweifelhaft ist das, was Händel hier bietet, wirkliche und wahre Musik; aber eine an-

dere Frage ist, ob seine Concerte den Namen derjenigen Musikgattung verdienen, welcher sie ihrem Titel nach angehören, nämlich der Kammermusik: und dies muß verneint werden. Bei der Kammermusik, vom einfachen Solo bis hinauf zu ihrem Gipfel, der Symphonie, kommt eben vorzugsweise alles das in Betracht und zur Bethätigung, was sich in Händel's Musik nicht findet. Keimen und Wachsen, Entwickeln und Ausgestalten; ein gewisses Hell-Dunkel, verschlungene Wege und scheinbare Irrgänge nach dem Grundsatze daß der gerade Weg nicht immer der beste sei; Erregung einer nicht in vergnüglicher Gedankenlosigkeit den Geist erfrischenden, sondern das Gemüth sättigenden, mit bedeutendem Gehalt erfüllenden und nach dem ersten Heraustreten wieder auf sich selbst zurückführenden Stimmung; Hineinheben in persönliche Gefühle so weit daß der Hörer sich der Musik gegenüber ganz eigentlich als Subject empfindet; Suchen nach Gedankeninhalt um sich aus der von allem rein subjectiven Gefühlsleben erzeugten Enge und Irre wieder zu befreien; Versuche die ganze Sichtbarkeit nebst der Welt des Geistes in diese Kunstart hinein zu ziehen und darin künstlerisch zu bewältigen; endlich Fortschreiten bis zur Aufstellung eines „Programms" oder bis zur Objectivirung des seinem Wesen nach immer rein subjectiven und daher lediglich von dem einzelnen Hörer zu erkennenden und zu empfindenden „Inhalts": das sind die Weisenheiten, Aufgaben, Stufen und Wirkungen der wahren Kammermusik oder derjenigen Instrumentalmusik, welche entsteht, wenn das mehr natürliche, dem ursprünglichen Tonsinne gemäße Musiciren aufgegeben und ein neuer Weg eingeschlagen wird zur Verwirklichung eines unstreitig höheren, aber nicht rein ursprünglichen sondern der Vocalmusik entlehnten Ideals. Die instrumentalen Mittel und Tonformen erhalten dabei die weiteste Ausbildung, der Tonsatz nimmt nach und nach eine ganz andere Gestalt an; die Melodie oder die Oberstimme und der Baß geben einen großen Theil ihrer Herrschaft auf, die Mittelstimmen erwachen zu neuem Leben und gewinnen als Sprache der in dieser Tonlage sich bewegenden Instrumente ihre volle Selbständigkeit; die sogenannte thematische Schreibart tritt an die Stelle der wechselweis contrapunktischen concertirenden und einfach harmonischen, und während der Gesang der Menschenstimme eben in seiner Krone und feinsten Blüthe ver-

kammert und abstirbt, erlangt die Instrumentalmusik einen „Inhalt.“ Die Ausbildung der Kammermusik ging überall von Musikern aus, welche sich dem Gesange mehr oder minder verschließen: zum Beweise, daß dieselbe nur da üppig gedeiht, wo der Gesang verstummt. So war es schon bei Corelli, bei Geminiani, der Raphael's Bilder und Tasso's Gedichte durch Saitenspiel versinnlichen unternahm, und bei fast allen in dieser Richtung arbeitenden Geistern, bis zuletzt die instrumentale Art der Compositionen so mächtig wurde, daß sie auch das Vocalgebiet beherrschte und dadurch der gesammten Tonkunst eine andere Richtung gab. An der Ausbildung einer solchen Musik hat Händel sich nicht betheiligt, selbst nicht in den Werken, welche dem Titel nach dahin gehören und die man daher insofern als mangelhaft bezeichnen muß, wie sich denn auch in ihnen, obwohl die erhaltenen Stücke den langen Zeitraum von 1705 bis 1740 umfassen, kein namhafter innerer Fortschritt nachweisen läßt.

Der Grund dieser Unzulänglichkeit aller seiner Kammermusik als solcher ist nun der, daß Händel niemals in den Kunstideen zweiten und abgeleiteten, sondern immer nur in denen ersten und ursprünglichen Grades schafft, auch da wo erst das Wirken in Gemäßheit einer Idee zweiten Grades den betreffenden Gegenstand oder die Kunstart zur reichsten Gestaltung zu bringen vermag. Deßhalb stehen in seinen großen Gesangwerken die einfachsten Instrumentalsätze neben den ausgebildetsten Liedern und Chören, und doch bewegt sich alles in Harmonie auf demselben Boden; ein fühlbarer Mißton würde jedoch sofort entstehen, wollte man die Instrumentalmusik durch größere Tonsetzsätze nach neuerem Muster ersetzen. Dies ist die vorhin erwähnte, einen höchsten Vorzug einschließende Mehrseitigkeit der Händel'schen Orchestermusik, und eben dadurch wird sie so überaus lehrreich. Man muß es aussprechen, daß Händel hier nicht weiter gehen konnte, auch wenn er gewollt hätte; wie man aber sieht, fehlte ihm der Wille dazu gänzlich, denn die Beschränkung, der er sich unterwarf, war die des Ideals. In solcher Ursprünglichkeit beharrte er mit Bewußtsein angesichts der schon in seinen Tagen sehr entschieden einer neuen Richtung zuschreitenden Kammermusik, ja man hier selbst den Wünschen seiner Freunde offen entgegen, welche sich, wie fast alle Zeit-

genoſſen, von der neuen Art der Tonverbindung lebhaft angezogen fühlten; Jennens, der Ordner des Meſſiastextes, beklagte es, daß Händel ſich „hartnäckig“ geweigert habe, die Ouverture zum Meſſias nach ſeinen Wünſchen zu ändern oder durch eine andere zu erſetzen. Jennens' Wünſche gingen unzweifelhaft auf etwas poetiſch Inhaltliches, auf das, was neuere Ouverturen bieten oder erſtreben und was Händel, wie geſagt, hartnäckig ablehnte.

Vier der bedeutendſten der 12 Concerte für Streichinſtrumente wurden bei Händel's Gedächtnißfeier aufgeführt im Jahre 1784, als ihnen eine ganz andere Luft wehte. Burney's Mittheilungen darüber nehmen ein erhöhtes Intereſſe in Anſpruch, weil er die Stücke noch unter Händel ſelbſt gehört hatte, und mögen daher hier zum Schluſſe eine Stelle finden.

„Das erſte große Concert. Wenn das Beiwort grand, außer ein Concert in vielen Stimmen oder für ein großes Orcheſter zu bezeichnen, wie es gewöhnlich thut, hier gebraucht wäre um Großartigkeit und erhabene Würde anzudeuten, ſo würde dieſes Wort hier mit entſchiedenſtem Rechte an ſeinem Platze ſein: denn ich erinnere mich keines Stückes dieſer Art, welches hochfliegender und edler wäre, oder in welchem die Ober- und Unterſtimmen der Tutti oder vollen Zuſammenklänge einen ſo beſtimmten und unverkennbaren Charakter hätten; beide kühn und contraſtirend, nicht nur mit einander, ſondern auch mit den anmuthigen und ſangbaren Soloſätzen. Auch ſah ich nie ſo viel in ſo kurzer Zeit gethan. Der erſte Satz beſteht nur aus 34 Takten und doch ſcheint nichts darin ungeſagt gelaſſen zu ſein, und obwohl er ſtolz und übermüthig anhebt, zerſchmilzt er doch zuletzt in ſanften Tönen und ſcheint da, wo er in Moll übergeht, Ermüdung, Schmachten und Hinſterben auszudrücken. Das Thema des nächſten Satzes iſt munter und angenehm. Und wenn die erſte Violine eine Folge von gebrochenen Noten in der Octave hat, wenn der Baß in Terzen ſpielt, ſo macht die zweite Violine ſie intereſſant durch das Einſchneidende der ſcharfen, zu Septen aufſteigenden Quinten, welche als Appoggiaturen oder Geſchmacksnoten gebraucht werden. Während in dem Adagio die beiden Violinen nach Art der Vocalduette der damaligen Zeit ſingen, wobei die Stimmen, obwohl nicht aus regelmäßigen Zügen beſtehend, doch voll ſind von ſingirten Nachahmungen,

unterstützt der Baß mit einer Händel eigenen Kunstheit und Charakteristik auf eine gelehrte und künstliche Art den ganzen Satz dadurch das Thema der beiden ersten Takte mit großer Klarheit, Deutlichkeit und Stärke, entweder gerade oder in Umkehrungen. Die Fuge mit einem artigen angenehmen Thema ist dicht gearbeitet und von Anfang bis zu Ende in einer dem Grundtone und seiner Quinte beständig neuen Modulation durchgeführt, ohne sprungartige Einschaltungen und Abirrungen: nur wer den Werth und die Schwierigkeiten dieser Gegart kennt, kann den Reichthum und das Uebergewicht Händel's da, wo es sich um Fugen handelt, recht begreifen. Das letzte Allegro, im Zeitmaaß einer schnellen Menuett, enthält viele anmuthige und gefällige Stellen, besonders in den Seitengängen. Ich habe dieses Concert oft in Vauxhall, Ranelagh und an andern öffentlichen Orten bald nach seiner Veröffentlichung von einem damals für zahlreich gehaltenen Orchester sehr gut ausführen hören; allein die Stärke, Würde und Bedeutsamkeit, welche jede Stelle und jeder Uebergang durch dieses unvergleichliche Orchester bei der Gedächtnißfeier erhielt, erneuerte und übertraf alles Vergnügen welches es mir je vorher gewährte.

„Das fünfte Concert. Der Anfang dieses Freundes machte mir allemal den Eindruck, als sei er der lebhafteste und eigenthümlichste von allen Sätzen Händel's oder irgend eines andern Componisten nach Lully's Ouverturen-Muster, welches eine gewisse zuversichtliche, entschlossene und kriegerische Haltung zu erkennen scheint.[26] Die beiden folgenden Sätze, von welchen nur der erste gespielt wurde, enthalten nicht viel mehr als die leichten und alltäglichen Gänge der damaligen Zeit. Das Largo jedoch ist ein ausgezeichnetes Stück an Harmonie und Modulation in der natürlichen und gesunden Schreibart Corelli's; und in dem folgenden Satze haben wir eine sehr frühzeitige Probe von dem italienischen Symphonienspiel, in welch letzterem schnelle Wiederholungen der nämlichen Note mit einem tönenden Etwas contrastiren sollen, welches aber auch oft nichts weiter ist als bedeutungsloses Geräusch und Füllwerk, wie so viele Beispiele lehren.

26. Am guten Theil der Lehre gebricht es Mosser, von dem Händel ein Clavierstück für vierhändigen Satz entlehnte.

Händel's Thema ist neu, bestimmt und angenehm, und die Baßbegleitung zu den schnellen Brechungen der Oberstimmen ist kühn und interessant. Das Finale (oder die Menuett dieses Concertes fand an den englischen Componisten aus Händel's Schule so viele Bewunderer, daß sie es zum öftern ihrer Nachahmung würdig gehalten haben. (p. 57.)

„Das sechste Concert. Der erste Satz ist feierlich und schwermüthig; und das Fugenthema ist von bewundernswerther Eigenthümlichkeit, nämlich hinsichtlich seiner Beantwortung so fremdartig und verschließen und daher so schwer zu bearbeiten, daß kein Componist von gewöhnlichen Fähigkeiten in dieser gelehrten Separt es gewagt haben würde, mit einer so unnatürlichen Folge von Tönen sich in ein Fugiren einzulassen. Die Musette oder vielmehr Chaconne dieses Concertes war beständig in Gunst bei dem Componisten wie auch bei seinem Publikum; denn ich erinnere noch sehr wohl, daß Händel sie häufig zwischen den Theilen seiner Oratorien anbrachte, sowohl vor als nach ihrer Veröffentlichung.[27] Wirklich dünkt mir keine Instrumentalcomposition, welche ich während der langen Beliebtheit dieses Stückes gehört habe, dankbarer und angenehmer, besonders in Hinsicht auf das Thema; die Solosätze und Verbrämungen waren nicht sehr neu zu der Zeit da Händel sie niederschrieb, aber sie machen vielleicht die Wiederkehr des ersten Gedanken um so angenehmer. Der Rest des Concertes, welchen man bei der Aufführung überschlug, verdient wenig Lob; Händel scheint derselben Meinung gewesen zu sein, da diese beiden letzten Sätze unter seiner eignen Direction häufig ausgelassen wurden. (p. 54.)

„Das *elfte* Concert. Der erste Satz desselben, obwohl meisterhaft und auf einem soliden Grunde erbaut, ist doch für die Zeit, in welcher derselbe erfand, ungewöhnlich wild und eigensinnig. Die Fuge hat ein entschiedenes und thätiges Thema, welches ein wenig an einige andere Instrumentalfugen unsers Verfassers erinnert. Aber die Symphonie oder Einleitung zum Andante ist äußerst angenehm,

---

27) Hier erinnert Burney zu viel: denn er war ein Knabe von 11—14 Jahren und noch in Chester, seiner Vaterstadt, als die Concerte componirt und gedruckt wurden, und kam erst fünf Jahre später nach London.

und das Andante selbst nicht weniger bemerkenswerth wegen seiner Anmuth, als wegen der Andacht mit welcher der Componist, um die Antworten nachahmend anzubringen, sich zwiefacher Dissonanzen unvorbereitet bedient hat. Die Solosätze dieses Andante waren vor vierzig Jahren mehr glänzend als leicht und natürlich für Bogen und Griffbrett. Das letzte Allegro, welches artig und phantasiereich ist, hat wirklich Solosätze, die sich dem Verfasser mehr am Clavier, als mit der Violine in der Hand eingestellt zu haben scheinen. Das ganze Concert wurde [i. J. 1784] von Herrn Cramer in einer keuschen Weise und überaus vorzüglich gespielt." [p. 66—67.]

Hören wir auch, was Burney hierbei über einen vorhin berührten allgemeinen Punkt zu sagen weiß. „Zu Händel's Lebzeiten war es Mode, seine Compositionen für Streichorchester für weit unbedeutender zu erklären, als die von Corelli und Geminiani; nach meiner Ansicht sehr mit Unrecht. Wenn jene beiden großen Meister das Griffbrett und die Eigenheit ihres Instruments besser kannten, als Händel, so muß man doch auch dagegen einräumen, daß er unendlich mehr Feuer und Erfindung besaß, als irgend einer von ihnen. Corelli war von Natur anmuthig, regelmäßig und sauber, doch furchtsam; Geminiani, verwegener und rhapsodischer, war häufig mangelhaft im Rhythmus wie in der Melodie. Seine Musik hat so wenig Einschnitte und Perioden, daß, wenn ein Anfänger in einer der untergeordneten Stimmen einmal den Weg verliert, er nie wieder hinein finden kann; während Corelli's Melodie so abgemessen ist, daß die Zahl der Takte gleich den Versfüßen in der Poesie zusammen stimmen, was einem unerfahrenen Spieler, wenn er nur ein gutes Ohr besitzt, wenig Schwierigkeiten bereitet.... Die kühnen Ideen, die Massen der Harmonie, die Gemälde und stets ergiebigen Quellen der Erfindung, wovon Händel's Werke so voll sind, erfordern eine machtvollere Hülfsarbeiterschaft, um sie zu entfalten und in das rechte Licht zu stellen, als das sanfte Saitenspiel Corelli's oder die wilderen Ergießungen eines Geminiani. Händel spielt und schäkert mit dem Orchester und bringt es auf zahllose unvermuthete Dinge, von denen Corelli und Geminiani nie den geringsten Begriff hatten und auch kein Bedürfniß dafür empfanden. Unstreitig erwarb er sich dadurch, daß er so lange für den Gesang und die Oper schrieb, mehr Gefäl-

tung und Kenntniß von musikalischer Wirkung, als irgend einer dieser bewundernswerthen Virtuosen: so daß, angenommen ihr Genie wäre gleich gewesen, schon dieser Umstand für ihn den Ausschlag geben müßte."[2])

Dieses alles als wohlbegründet anerkannt, wissen wir doch aus unsern obigen Bemerkungen, daß die Bevorzugung Corelli's, Geminiani's und ähnlicher „Kammermusik" vor Händel andere als rein musikalische Ursachen hatte und nicht die Musik und ihre reine Wirkung im allgemeinen, sondern den Geist einer nachwachsenden Kunstgattung im besondern betraf. Auch hat es nichts Auffallendes, wenn man in der hierher gehörigen Musik Händel's mehreren Spuren von Flüchtigkeit und Eilfertigkeit begegnet, als in seinen sonstigen Werken: hier im Fache der instrumentalen Kammermusik, wo er so viele entschieden kundige und glückliche Mitbewerber hatte und wo er, wenn er sie überbieten wollte, gerade den kühnsten Wetteifer und die größte Behutsamkeit in der Ausarbeitung hätte geltend machen müssen, gerieth er dennoch in ein bequemes Sichgehenlassen, so daß man ihn an manchen Stellen mit einem „Philister aber dir, Simson!" anrufen möchte. Wo Händel's natürliche Ungeduld und der immer zum Ueberstürzen geneigte Drang der Kraft in ihm nicht durch erhabene oder doch völlig reine Ideen, vor denen er die unbedingteste Ehrfurcht hatte, gezügelt wurde, verleitete ihn seine wunderbare Schnelligkeit im Arbeiten zur Abfassung unbedeutender Sachen; er war sich dessen wohl bewußt und konnte darüber scherzen, wie die folgende Anekdote lehrt. „Mein Großvater war, wie mir erzählt worden, ein Musikenthusiast, und bewarb sich hauptsächlich um die Freundschaft der Tonkünstler, namentlich Händel's, welcher ihn oft besuchte und eine große Vorliebe für seine Unterhaltung hatte. Und dies führt mich auf eine Anekdote, die ich aus der besten Quelle habe.... Zur Zeit der Blüthe der Sommervergnügungen in Marylebone (Mary-le-bone Gardens) spielte das dortige Orchester oft die bezaubernde Musik von Händel, und auch wohl die von Arne. Eines Abends, als mein Großvater und Händel in den Gärten

2) Burney, Commemoration p. 34. 37. 66—67. 192—3. 195—6.

seltsamer spazierten ohne weitere Gesellschaft in ihrer Nähe, fing das Orchester ein neues Stück an. "Kommen Sie, Herr Fountayne, sagte Händel, lassen Sie uns niedersitzen und das Stück anhören, ich möchte Ihre Meinung darüber wissen." Sie setzten sich alle, und nach einiger Zeit wandte sich der alte Geistliche zu seinem Genossen und sagte "Es ist nicht des Anhörens werth — es ist armseliges Zeug." "Sie haben recht, Herr Fountayne", sagte Händel, "es ist armseliges Zeug, ich selber dachte so, als ich's niedergeschrieben hatte." Der alte Herr, nicht wenig überrascht, wollte Entschuldigungen machen; aber Händel versicherte ihn, solches sei unnöthig, die Musik tauge wirklich nichts, sie sei in der Eile componirt, seine Zeit sei damals sehr beschränkt gewesen, und das abgegebene Urtheil sei so richtig als ehrlich." [2]) Händel hatte eine große Neigung für derartige Gartenbelustigungen. In des jüngeren Schmidt's Abschrift findet sich ein Stück vor, überschrieben »Overture, composed for the Consort at Vauxhall 1740«, welches indeß wohl das einzige seiner Art und nur verfaßt sein dürfte, um dem Manne, der ihm ein Denkmal setzen ließ, eine Gefälligkeit zu erweisen. In den Gärten zu Vauxhall, Marylebone und anderswo konnte eine geistlose kaum andere Musik neben der von Händel aufkommen; man muß zugeben, daß seine Orchesterwerke durchaus nicht entehrt, sondern in gewissem Sinne ganz richtig bezeichnet werden, wenn man sie Gartenmusik nennt. Gartenmusik, Wassermusik, Feuerwerksmusik — alle diese Namen erinnern uns an Natur-Festlichkeiten und -Vergnügungen, denen sein Instrumentalspiel sich eben deßhalb so passend anschloß, weil es stets mit festem Fuße in der Lebenswirklichkeit d. h. im Bereiche des elementaren Klanglebens stand.

Daß seine gesammte Richtung und Thätigkeit als Tonsetzer, auch die rein instrumentale Seite derselben, geleitet wurde nicht durch zufällige Begabung, Willkür, Neigung oder Abneigung, sondern durch ein künstlerisches Gesetz, bestätigt namentlich auch ein Blick auf seine Instrumentation. Im Fache der bloßen Instrumentalmusik steht

[2]) »Written by the Grandson of the Rev. Mr Fountayne. Thomas Smith, a topographical and historical account of the Parish of St. Mary-le-bone. London 1833.« 8. p. 34—35.

Händel mit Bewußtſein eine Grenze ein, welche er in ſeinen Begleitſpielen ebenſo bewußt als ſicher überſchritt. Was ſeine Inſtrumentalmuſik, da wo ſie allein und ſelbſtändig auftrat, nicht oder nur wie in leiſem Anhauche beſaß, ward ihr in reichſtem Maaße zu Theil ſobald ſie, ihre Alleinherrſchaft aufgebend, ſich einem größeren, von anderer Seite hervor gerufenen Ganzen anſchloß. Durch dienendes Anſchmiegen erreichte ſie ihre Selbſtändigkeit. Und ſo iſt es die Ordnung der Natur. Denn hülf- und mittellos in der Bezeichnung eines Gegenſtandes, entfaltet die Muſik der Inſtrumente in der Ausmalung einer gegebenen Situation eine wunderbare Stärke und unerſchöpflichen Reichthum, Licht empfangend durch Wort und Geſang und farbenreichſten Glanz zurück ſtrahlend. Was an ſinnvollen, maleriſchen und poetiſchen Beziehungen nur irgend gedacht werden kann, findet ſich in ſeiner Inſtrumentalbegleitung; alles wird hier lebendig, in mehr- oder minderem Grade je nach der Stellung welche die einzelne Geſtalt in dem Gemälde einnimmt, alle Tonwerkzeuge führen die beredteſte Sprache, und eine Grenze deſſen, was auf ſolche Weiſe dem Ausdrucke möglich iſt, wie bei allem wahrhaft Lebendigen, gar nicht zu beſtimmen. Weſentlich hierdurch erhalten Händel's ſchönſte Geſänge ihre bedeutungsvolle, aber durch keine Deutung zu erſchöpfende Tiefe. Auch die rein muſikaliſche Form an ſich ſcheint unter dieſer Sonne erſt ganz zu reifen und voll auszuwachſen, unter Mitwirkung des weiteren Geſetzes, welches ebenfalls Händel's geſammte Kunſtgeſtaltung durchdringt, daß ihm nämlich die höchſten Aufgaben immer am beſten gelingen und ſeine ganze Kraft erſt da hervor bricht, wo es gilt, gegenſätzliche Weiſen und Seiten der Kunſt, in deren getrennter Ausbildung andere Meiſter ihre Stärke haben, zu vereinigen und als ein ſo Gereinigtes zu vollenden. Seine Inſtrumentation iſt in ihrem Geſammtcharakter unendlich einfach, überſichtlich und leicht verſtändlich, oft nur typiſche Gewandung, aber immer ein dem Geſange ſelbſtändig gegenüber tretender Tonkörper und dadurch von ſo entſchiedener Wirkung. Das Hauptgewicht und die größte Kunſt liegt, wie bei ſeinen Geſangmelodien im Accent, ſo hier in dem Grundmotiv, welches Kraft und Charakter wie ein verdichteter Kern einſchließt: daher bei ihm die in gewiſſen Lagen ſtereotyp, doch in bewußter Abſicht, wiederkehrenden Figuren und die Kraft-

entfaltung mit den allereinfachſten Mitteln. Was ſo in dem Styl ſeines Kunſtwerkes feſt gegründet daſteht und ſich bei näherer Betrachtung in eine wahre Muſterkarte von Vorzügen auflöſt, wird freilich noch immer faſt allgemein unterſchätzt und iſt von ſpäteren umarbeitenden Händen vielfach geſtört oder entſtellt, eben wegen ſeiner Leichtigkeit und durchſichtigen Klarheit, ſeiner großen Einfachheit und Unſcheinbarkeit. Auf einzelne charakteriſtiſche und beſonders gelungene Züge Händel'ſcher Inſtrumentation hier einzugehen, dürfte unnöthig ſein, da die Hauptſachen bei den betreffenden Werken an Ort und Stelle berührt werden. Die Inſtrumentalmuſik an ſich wie in ihrer Mitwirkung beim Geſange iſt bei Händel das Zweite, aber dies auch ganz entſchieden in dem Sinne, in welchem es an ſeiner Stelle ſo durchaus nothwendig iſt wie das Erſte, der Geſang, da durch beides vereint erſt das Höhere entſteht, was über die Vollendung der reinen Vocalmuſik hinausragt und von der bloßen Inſtrumentalmuſik nicht gebildet werden kann.

2. Compoſitionen für Clavier und Orgel.

Den Anfang der Herausgabe ſeiner Inſtrumentalwerke machte er im beginnenden Mannesalter und zwar mit einem herrlichen Werke für das Clavier, mit Compoſitionen die er in ihrer Art gleich unübertroffen ſetzte und ausführte.

Erſte Sammlung. 1720.

Den vollſtändigen Titel dieſer »Suites de Pieces pour le Clavecin« genannten Sammlung findet man ſchon im Verzeichniß der Ausgabe der deutſchen Händelgeſellſchaft Band II 1859. Es war das erſte Werk, welches er gemeinſam mit ſeinem Freunde Schmidt oder, richtiger geſagt, zum Beſten deſſelben herausgab. Eine vorläufige Anzeige vom 2. Nov. '20 im Daily Courant verheißt »Mr. Handel's Harpsichord Lessons neatly Engraven on Copper Plates« zum 14ten; und am neunten wird hinzu gefügt, der Autor habe die Stücke in den Druck gegeben, um zu verhüten, daß das Publikum belästigt werde mit fehlerhaften Ausgaben, wie ſolche [illegible] ſchon von

einigen derſelben hinterrücks veranſtaltet worden [30]; eine Bemerkung, welche das Vorwort faſt mit denſelben Worten wiedergiebt: „Ich bin veranlaßt worden einige der folgenden Stücke heraus zu geben, weil von denſelben im Auslande hinterrücks fehlerhafte Exemplare in Umlauf geſetzt ſind. Ich habe mehrere neue hinzu gefügt, um das Werk noch nützlicher zu machen, und wenn daſſelbe ſich einer günſtigen Aufnahme zu erfreuen hat, werde ich fortfahren mehreres der Art heraus zu geben, es für meine Pflicht erachtend, mit meinem geringen Talente einer Nation zu dienen, von welcher mir eine ſo edle Protection zu Theil geworden iſt. G. F. Händel.“ [31] In ihrer Beſcheidenheit und Kürze eine ächt Händel'ſche Anſprache, und namentlich auch noch darin, daß er das Werk der „Nation“ darbrachte zu einer Zeit, wo italieniſche und leider auch viele deutſche Muſiker höchſtens bis zum Adel ſich herab ließen, aber niemals bis zur Nation ſich erhoben. Am 14. November wurde das Werk ausgegeben und für eine Guinee verkauft. [32]

Nach allgemeiner Annahme hätte Prinzeſſin Anna die Anregung zu dieſen ſchönen Compoſitionen gegeben. Hawkins hat ſolches zuerſt ausgeſprochen, da wo er die etwas wunderliche Anſicht zum beſten giebt, nach welcher die Tonſetzer einen zwiefachen Geſchmack hätten, einen für ſich, einen andern für das Publikum, und bekräftigend hinzuſetzt: „Auch von Händel mag dieſes geſagt werden, welcher, um nichts weiter zu nennen, ein Specimen von dem Styl, welcher ihm der liebſte war, in einem Bande von Clavierſtücken gegeben hat, von welchen keiner ſagen wird, daß ſich ihnen irgend eine andere Compoſition dieſer Art gleichſtellen läßt. Viele, gemacht für den

30 »Note, The Author has been obliged to publish these Pieces to prevent the Publick being imposed upon by some Surreptitious and incorrect Copies of some of them that has got abroad.« Daily Courant v. 9. Nov. '20.

31) Englisch iſt dieſes Vorwort in der Ausg. der Händelges. mitgetheilt.

32) »This day is published, Mr. Handel's Harpsicord Lessons neatly Engraven on Copper Plates, and may be had at Christopher Smith's the Sign of the Hand and Musick-Book in Coventry-street the Upper-End of the Hay-Market, and at Mr. Rich. Meare's . . . Price one Guinea.« Daily Courant v. 14. Nov. '20.

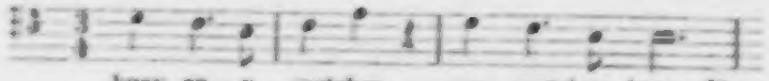
Gebrauch einer erlauchten Perſon, deren Geſchmack und Urtheil ebenſo fein und richtig war als ihre Hand zierlich und behende, können als Compoſitionen con amore angeſehen werden und waren es in der That.“[33] An einer andern Stelle ſagt er deutlich, daß ſie „für die Uebung der Prinzeſſin Anna componirt wurden.“[34] Aber Prinzeſſin Anna war erſt elf Jahre alt, als dieſe Muſik im Druck erſchien und höchſt wahrſcheinlich bis dahin noch garnicht von Händel unterrichtet (vgl. II, 175). Eher noch könnte man an ſeine damalige, ihm in großer Verehrung ergebene Schülerin Meluſina von Schulenburg (II, 16) denken; doch liegt es viel näher, will man einmal nach äußeren Anregungen ſuchen, ſo hochgebildeten feinſinnigen Kennern wie Arbuthnot und Andern in den Kreiſen des Grafen Burlington und des Herzogs von Chandos einen Einfluß auf die Entſtehung dieſer Stücke zuzuſchreiben.

Auf eine Anregung ganz eigenthümlicher Art hat man die Melodie zurück geführt, welche mit ihren fünf Variationen den Schluß der fünften Suite bildet. Sie iſt bekannt unter dem Namen „Der harmoniſche Grobſchmied (The harmonious blacksmith)“ und führt dieſen Namen, weil Händel — ſo lautet die Erzählung —, als er eines Tages, in der Umgegend von Cannons ſpazierend, von einem Regenſchauer überfallen wurde und in der Werkſtatt des Grobſchmieds und Kirchſchreibers Powell Schutz ſuchte, hier den muntern Schmied dieſes Lied ſingen und auf dem Amboß eine Art von einklingender Grundharmonie dazu anſchlagen hörte. Aber dieſes Geſchichtchen wird nirgends glaubwürdig beſtätigt; es ſcheint in einer verhältnißmäßig ſpäten Zeit (um 1790) lediglich durch gedankenloſen Mißverſtand oder abſichtliche Täuſchung entſtanden zu ſein. In Richard Clarke hat es einen Vertheidiger gefunden, der ſeiner würdig iſt; der Schmiedemeiſter Powell iſt von ihm in einer Perſon entdeckt worden, welche 1719, alſo wahrſcheinlich erſt nach Händel's Compoſition, geboren wurde, höchſtens im Jahr vorher. Auch der unſchätzbare Amboß iſt als Lohn ſeiner tiefſinnigen Forſchung endlich noch zu Tage gekommen, und alles zuſammen hat Clarke ſodann in einem

33) *Hawkins*, History I. prelim. discourse p. LXXV.
34) *Hawkins*, History V. 178.

beſondern Buche mit Wort und Bild ausführlich beſchrieben.[35] Powell's Amboß trieb ſich in den letzten Jahren auf Londoner Auctionen herum und wurde endlich von einem Muſikliebhaber erſtanden, dem er jetzt faſt ebenſo theuer iſt, als die in ſeinem Beſitze befindliche Originalhandſchrift von Händel's Teſtament! Dergleichen verliert an Lächerlichkeit und gewinnt ſehr an Bedeutung dadurch, daß ſich in England noch niemand fand, welcher Clarke's Narrheiten zurück gewieſen hätte, wohl aber gar mancher der es ihm in ähnlichen Dingen gleich zu thun ſucht; überhaupt iſt dort eine Leichtfertigkeit in der Behandlung hiſtoriſcher Fragen eingeriſſen, wodurch der Segen einer wahren geſchichtlichen Erkenntniß völlig verloren geht. Nur unter ſolchen Verhältniſſen vermochte ein Richard Clarke ſich auch das weitere Verdienſt zu erwerben, ſeinen Landsleuten (vielleicht durch Lüge und abſichtliche Fälſchung) den Urſprung ihres God save the King bis auf unſere Tage zu verhüllen.

Wäre die Frage nur, ob Händel dieſe „Air" als Thema ſeiner Variationen ganz neu geſchaffen, oder nach einer ſchon vorhandenen bekannten Weiſe nur umgebildet habe, ſo müßte man letzteres für wahrſcheinlicher halten. Und handelte es ſich lediglich darum, ob Händel für dergleichen natürliche Phänomene und muſikaliſche Straßenvorgänge ein Ohr gehabt habe, ſo könnte man dieſes nicht bloß zugeben, ſondern es ſogar noch mit ſichern Beweiſen belegen. Selbſt den Ausrufern in London horchte er ihre Töne ab; auf einem Blatte, welches ich im Fitzwilliam-Muſeum zu Cambridge fand, hat er (um 1735) über den Zündholzverkäufer John Shaw bemerkt: «John Shaw, near a brandy shop St. Giles's in Tyburn Road sells matches about»



Und Lady Luxborough ſchreibt an den Dichter Shenſtone, als dieſer ihr ſeine Anſichten mitgetheilt hatte, wie die Puppentheater künſtleriſch

35) Reminiscences of Handel, etc. Vgl. Bd. I, 108.

36) „Johann Shaw verkauft Zündhölzer neben einer Branntweinſchenke St. Giles in der Tyburnſtraße unter der Melodie: 'Kauft meine Hölzer, meine Hölzer kauft'." Fitzwilliam Muſeum X. 3. 32.

zu verwerthen ſein möchten, die merkwürdigen Worte: „Anlangend Ihren Einfall zur Verbeſſerung des Puppentheaters, ſo verachte ich ihn keineswegs etwa weil Sie an die bekannten Londoner Rufe und Geſtalten, welche Kinder ſpielen, gedacht haben mögen; denn der große Händel hat mir erzählt, daß er die Anregungen zu manchen ſeiner allerbeſten Geſänge dem Getön der Straßenrufe in ſeinen Ohren verdanke: und warum ſollten alſo Ihre Augen nicht eine gleiche Anregung von der Art der Darſtellung in der vorgenannten kleinen Bude empfangen können?“[37] Was uns das Märchen vom harmoniſchen Grobſchmied, wenn es gegründet wäre, lehren könnte, wiſſen wir alſo auch ohnehin.

Obwohl dieſes Lied mit ſeinen Variationen von allen Stücken der Sammlung in England die weiteſte Verbreitung gefunden hat, iſt es doch nur das Eingänglichſte und Leichteſte, keineswegs das Gehaltvollſte des ganzen Buches. Auf den muſikaliſchen Gehalt geſehen, ſind ihm faſt alle Suiten und faſt alle Sätze und Sätzchen derſelben ebenbürtig. Voll von den anmuthigſten Melodien, in den Fugen von ſprudelnder Lebendigkeit, außerordentlicher Arbeit und dem feinſten Gepräge, in den verſchiedenen Tanzweiſen von der vollkommenſten Charakteriſtik und in dem ganzen Tongange von funkelndem Glanze, wurden ſie bald den kunſtgeübten Spielern und Hörern Englands und des europäiſchen Feſtlandes ein unerſchöpflicher Quell des Vergnügens, mehr und allgemeiner als ein anderes Clavierwerk der damaligen Zeit. Hawkins ſagt: „Händel's Clavierſtücke beſtehen aus Suiten, mit Fugen untermiſcht; letztere ſind vielleicht mehr für die Orgel geeignet, und weil ſie eine Meiſterhand erfordern, werden ſie nur wenig geſpielt. Von den andern Stücken ſind die Allemanden in der dritten, fünften und achten Suite wegen der Süßigkeit der Melodie und der reichen Ader der Phantaſie welche ſie durchſtrömt, unnachahmlich, gleich den Fugen in der zweiten, vierten und ſechſten wegen der Enge der Harmonie und kunſtvollen Verwendung ihrer betreffenden Subjecte. Kurzum, ohne Widerſpruch zu

37) Brief aus Barrels, Sunday, October 16th, 1736. in: Letters written by the late R. H. Lady Luxborough († 1756) to Wm. Shenstone, Esq. London, J. Dodsley. 8. 1775. p. 58—59.

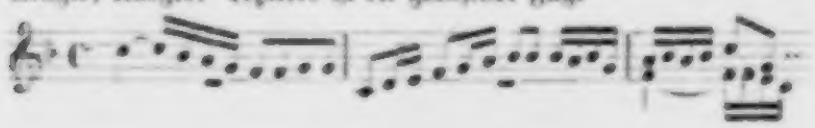
befürchten oder eine Ausnahme machen zu müſſen, darf von dieſen Compoſitionen behauptet werden, daß ſie in ihrer Art die meiſterhafteſten Erzeugniſſe ſind, die wir in der Welt kennen.“[38]) Dieſen Vorrang gewann Händel, weil auch das genannte Werk im kleinen Rahmen alle diejenigen Eigenſchaften wiederſpiegelte, welche er vereint beſaß. Und ſodann kam hinzu, daß es in dem günſtigſten Augenblicke erſchien. Die ehrenhaften deutſchen Meiſter um 1700 mit ihrem gründlichen Contrapunkte und ihrer Anlehnung an das deutſche weltliche oder geiſtliche Lied (Buxtehude, Kuhnau, Krieger u. a.) waren ſeit 1710 von den Franzoſen (mit Couperin als ihrem Haupte) überholt, die einen ungleich geringeren harmoniſchen und contrapunktiſchen Gehalt in einer ungleich größeren Eleganz der Ausführung darreichten, während im Melodiſchen die Wage faſt gleich ſtand. Höher und freier erhob ſich zu dieſer Zeit Domenico Scarlatti; doch als ein echter Schüler ſeines großen Vaters legte er den Vocalſatz, nämlich den Bau der Opernarien deſſelben, ſeinen Clavierarbeiten zu Grunde, und drang deßhalb vorläufig auch nicht weiter vor, als dieſe Opern. Nun kam Händel, der Zeit nach der Erſte in welchem die Vereinigung der Setz- und Spielweiſen der drei Völker vorhanden war, auf deutſchem Grunde mit einer Hinneigung zum Italieniſchen um ſo viel, als Bach auf demſelben Grunde zum Franzöſiſchen neigte; daher beide auch in ihrer Art einzig geſchaffen waren, Händel um vor Italienern mit dem Erſten der Ihren um die Wette zu ſtreiten, Bach aber um einen der erſten Franzoſen von einem franzöſirten deutſchen Hofe zu vertreiben. Faſt zehn Jahre bevor Bach mit ſeiner großen Kunſt allgemein den Norden und Muffat mit ſeinen feinen muſikreichen Arbeiten den Süden Deutſchlands beherrſchte, war Händel auf dem Platze und legte den gebildeten Muſikfreunden ein Werk vor, in welchem ſie den gründlichſten Kunſtſatz fanden ohne eine Spur jener Pedanterie, welche bislang von contrapunktiſcher Gründlichkeit untrennbar ſchien und ihnen deßhalb die Fugenkunſt verleidet hatte. Hier war Schönheit, Leben und Freiheit, mehr als bei den freien oder, wie ſie ſich nannten, „galanten“ Componiſten.

38) *Hawkins*, History V, 418. Von Bach kannte Hawkins die in vier Theilen gedruckte „Clavierübung“; ſ. V, 254—58.

Die Form der Suite oder Partite iſt von Händel nur deßhalb beibehalten, weil ſie erlaubte eine große Mannigfaltigkeit von Tonſätzen unter die Einheit der Tonart zuſammen zu faſſen; aber die Reihe der Tanzweiſen, welche ſie herkömmlich bildete, iſt durchbrochen und ganz nach freier Wahl eine neue Ordnung beobachtet, und bei jeder der acht Suiten eine andere. Das Ergebniß der Freiheit, mit welcher Händel hier ſchaltet, und ſeine Berechtigung dazu tritt aber erſt bei einem richtigen Vortrage deutlich hervor. Alles unter eine Suite d. i. unter dieſelbe Tonart Befaßte geht in einem einheitlichen Zuge vorüber, und zwar ſo, daß die verſchiedenen Stücke Abſätze bilden, welche im Laufe der Bewegung einander hervor rufen, ergänzen und heben. Nicht zur Darlegung irgend welcher Kunſt, nicht für das Studium, nicht zwecks allſeitiger Erſchöpfung der eingeführten Tongedanken, ſondern für den lebendigen Vortrag ſind dieſe Suiten geſchrieben: ſo ſehr, daß der Vortrag den Eindruck eines unſtudirten freien Ergußes hinterläßt. Als ein Extempore, geiſtig verſtanden, iſt dieſe Muſik geſchaffen, hierin allein findet die Kunſtform, in der ſie auftritt, ihre Erklärung, und als ein ſolches muß ſie daher auch vorgetragen werden. Dieß iſt die Eigenthümlichkeit der Händel'ſchen Claviermuſik, und durch ein derartiges Verwalten ſchöpferiſcher Unwillkür und unbekümmert freier Phantaſie unterſcheidet ſie ſich — wenn wir Scarlatti ausnehmen, der ſich dann aber auch in einem einzigen, ununterbrochen fortgehenden Satze auszuſprechen pflegt — von den übrigen Clavierkompoſitionen der damaligen Zeit. Ihre Haltung und die Mannigfaltigkeit ihrer Ordnung wird ſchon ein kurzer Ueberblick erkennen laſſen.

Suite I. Adur, beſteht aus vier Sätzen: Prelude, Allemande, Courante und Gigue. Hier ſind es das eine tiefe Stimmung anſchlagende, in jeder Hinſicht ſchöne und reiche Muſterpräludium und die lebhafte Gigue, welche ſich im Vortrage von dem Uebrigen gegenſätzlich und glänzend abheben müſſen.

Suite II. Fdur, beſteht ebenfalls aus vier Sätzen, welche aber ganz freie Bezeichnungen erhalten haben, nämlich: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Letzteres iſt die glänzende Fuge



auf welche wir S. 201 noch zurückkommen werden; sie bildet den Kern und Endpunkt einer Suite, die in einem kleinen Rahmen große und natürliche Contraste entfaltet.

Suite III, Dmoll, besteht aus sechs Sätzen: Prelude, Allegro (Fuge), Allemande, Courante, Air mit fünf Variationen, und einem auf dem Grunde der Arie entstandenen Presto. Die Suite sticht hervor durch Einheit in der Mannigfaltigkeit, und ein feurig-kräftiger Vortrag des längeren Schlußsatzes vermöchte dieser Suite gewiß den wirkungsvollsten Ausgang zu bereiten. Dieser letzte Satz bildet den Schluß des letzten der sogen. Oboenconcerte (S. 153) und wurde als eins seiner Haupt- und Leitmotive in dem Schlußsatze des vierten Orgelconcertes der dritten Sammlung (S. 161) abermals benutzt.

Suite IV, Emoll, hat fünf Sätze: Allegro (Fuge), Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Der Schwerpunkt ist hier nicht, wie bei den drei ersten Suiten, an das Ende gelegt, sondern in die lange bewundernswerthe, dem letzten Satze des fünften seiner Kammerduette ähnliche Fuge, welche den Zug eröffnet; die vier noch folgenden Sätze von geringerm Umfange bilden gleichsam nur ein Nachspiel derselben.

Suite V, Edur, hat vier Sätze: Prelude, Allemande, Courante, und den harmonischen Grobschmied mit fünf Variationen. Richtiger gesagt, besteht diese Suite aus zwei völlig ebenbürtigen Hälften, die durch kunstvolle prangende Fülle auf der einen und kindliche Einfachheit auf der andern Seite in den wirksamsten Gegensatz gestellt sind. Das Vorspiel ist seiner Melodie nach nur ein vom Grundtone zur None sich erhebender und wieder-absenkender Gang, aber die Art wie diese Stufen vorbereitet und theils steigend theils springend erreicht werden, liefert ein neues Beispiel des feinen Händel'schen Tonsinnes; und so anscheinend einfache, wie ungesucht aus den Fingern quillende Tonreihen sind wahre Kunststudien auch für den gewandtesten Spieler.

Suite VI, Fismoll, hat ebenfalls nur vier Sätze: Prelude, Largo, Allegro (Fuge) und Gigue, von denen der Fuge die größte Bedeutung zukommt und die Gigue ein munteres Nachspiel bildet.

Suite VII, Gmoll, besteht aus sechs Sätzen: Ouvertüre, An-

dante, Allegro, Sarabande, Gigue und Paſſacaille. Je pomphafter der Einleitungsſatz, deſto einfacher iſt die Paſſacaille am Schluſſe; ſie beſteht aus nichts als ſechzehn ungetrennt fortlaufenden Veränderungen über denſelben Grundgedanken, deren jede nur vier Takte lang iſt. Und es iſt gewiß höchſt merkwürdig, ſowohl den Weg zu verfolgen, auf welchem der Componiſt nach dem Aufſchwunge im erſten Satze in völlig naturgemäßem Laufe ſeiner Phantaſie zu dieſem Ziele gelangt, als auch zu ſehen, wie er es anfängt, um anſcheinend ein Uebungsexempel für angehende Compoſitionsſchüler mit Anſtand und ſogar höchſt wirkungsvoll einzuführen. Hier ſieht man abermals, daß Händel ſeinem innerſten Gefühle nach an die Einhaltung gewiſſer hergebrachter Kunſtformen ſo wenig gebunden iſt wie an die Darlegung eines programmatiſchen Inhaltes, und dennoch Form und Inhalt zu bewahren weiß.

Suite VIII, Amoll beſteht aus fünf Sätzen: Präludium, Allegro (Fuge), Allemande, Courante und Gigue; ſie bietet wahrhaft Bedeutendes und hat an den beiden herrlichen Stücken Fuge und Allemande einen doppelten Mittelpunkt.

Ein ſolches Werk mußten alle Kunſtfreunde, welche der Ausführung deſſelben gewachſen waren oder den rechten Spieler zur Hand hatten, dankbarſt willkommen heißen, und ſie haben ſolches vielfältigen Lobeserhebungen zufolge auch unzweideutig gethan. Aber wie ſollten ſich die Muſiker als ſchaffende Künſtler dazu verhalten? Sollten ſie die Freiheit, mit welcher die hergebrachte Suitenform hier behandelt wurde, zum Muſter nehmen? Gewiß ſehr willig verzichten dies manche, und an Aufmunterung konnte es nicht fehlen. Aber wer vermöchte wie Händel der tonkünſtleriſchen Phantaſie eine ſolche Führerſchaft anzuvertrauen, wenn der Strom derſelben bei ihm nicht in Händel'ſcher Stärke floß? oder wer konnte eine gleiche geiſtreiche Verſchmelzung der verſchiedenen Satz- und Spielweiſen zu Stande bringen, der nicht in gleichem Grade über die Beſonderheit ſich erhob und vollſtändig alle Style beherrſchte? Und ferner, wie durfte die völlige Einlenkung in dieſen Weg gut geheißen werden, ſo lange die vorhandenen Weiſen noch ſo wenig erſchöpft und diejenigen Formen, in denen die Kunſt des Clavierſpiels ihren zugleich gehaltvollſten und natürlichſten Ausdruck finden ſollte, noch ſo ungenügend ent-

wickelt waren? Es war daher noch etwas anderes, als das Bekenntniß der Unfähigkeit, Händel im „fantaſtiſchen Styl“ gleichkommen zu können, es war ein ganz richtiger Trieb der Entwicklung, wenn man ſich hier, genauere Nachahmer Händel's wie Schmidt, Martini u. a. bei Seite laſſend, an Scarlatti, Muffat und Bach, ſpäter namentlich an deſſen Sohn Philipp Emanuel, hielt und Händel's Werk als eine klaſſiſche Beſonderheit beſtehen ließ. Dieſe Stellung wird es immer behaupten; zu allen Zeiten wird es die Menſchen erfreuen und ſeine unverwüſtliche jugendliche Friſche offenbaren. In vielen Sätzen iſt es kinderleicht zu ſpielen; aber wer die ganzen Suiten ſo vorzutragen weiß, wie ſie im Geiſte des Componiſten, ihrer frei willkürlichen Geſammthaltung wegen, vorgetragen werden müſſen, nimmt als Spieler einen ſehr hohen Rang ein, denn in dieſer Hinſicht gehören ſie zu den ſchwierigſten Werken welche vorhanden ſind.

In ihrer Kunſtform ſind Händel's Clavierſtücke alſo den vorhin beſprochenen Orcheſterwerken gleich; beide ſtellen ſich dadurch dem Strome der Entwicklung ruhig zur Seite, anſtatt ſich von ihm zu neuen Aufgaben und Verſuchen forttragen zu laſſen. Daß Händel trotz der begeiſterten Aufnahme dieſer erſten Sammlung ſich nicht beeilte, die verheißene und theilweiſe ſchon zu Papier gebrachte Fortſetzung nachfolgen zu laſſen, ja daß er auf dieſelbe, nachdem ſie einmal bei Seite geſtellt war, nie wieder zurück kam, mag ſich ebenfalls aus der beſprochenen Sonderſtellung erklären, welche er hier ſeinen mitlebenden, mitſchaffenden Kunſtgenoſſen gegenüber einnahm, und derzufolge er wenig Neigung ſpüren mußte, auf dieſem Gebiete mit ihnen Schritt haltend in die Breite der Entwicklung einzugehen, weil für ihn kein irgend namhafter Gewinn dabei zu hoffen war. Wer nach einer äußern Erklärung ſucht, weßhalb die Fortſetzung nicht zu Stande kam, der wird ſie leicht in der unerwartet großen und aufregenden Thätigkeit finden, welche ſeit 1720 alle ſeine Kraft in Anſpruch nahm, ſowie in dem baldigen Aufhören des ſchutzlos daſtehenden und daher nicht ſehr gewinnreich ausſchlagenden Selbſtverlages. Gewerbſüchtige Verleger ſorgten indeß für eine Fortſetzung, und natürlich für eine ſolche, die zunächſt mehr für die Käufer als für die Kunſt berechnet war.

Zweite Sammlung. 1733.

Bereiten manche Sätze der Suiten, namentlich die fugirten, noch jetzt den Ausführenden große Schwierigkeiten, wie viel mehr mußte dies damals der Fall ſein, wo die überwiegende Zahl der Spieler ſich über den weiſtimmigen Satz, hin und wieder durch vollgriffige Cadenzen unterbrochen, eigentlich nicht hinaus wagte! In demſelben Geiſte gehaltene, nur leichtere und deßhalb zur Einführung in die erſte Sammlung geeignete Clavierſtücke wurden vielfach gewünſcht. Nun traf es ſich, daß Händel bald nach der Herausgabe des erſten Theiles zum Abfaſſen eben ſolcher Compoſitionen eine natürliche Veranlaſſung hatte. Als Lehrer der Prinzeſſinnen zeichnete er nach und nach mehreres der Art auf, oder ſtellte es aus ſeinen früheren Arbeiten zuſammen, Sätze, die, mit Ausſchluß großer Präludien und Fugen aus den bekannten Tanzweiſen der Suite, namentlich aber aus Gebinden kleiner Variationen beſtehend, überaus anmuthig, melodiſch und wohllautend wie auf Blumenpfaden zu einer höheren Stufe der Kunſt hinleiteten. Was von dieſen abſchriftlich zu erlangen war, ließ Walſh durch einen ſeiner muſikaliſchen Leibdiener zuſammen ſtellen und brachte es im Jahre 1733 als zweiten Theil der Suiten (Suites de pièces pour le Clavecin, composées par G. F. Handel, second volume) zum Druck. Es geſchah zu einer Zeit, wo er mit Händel in nahem geſchäftlichen Verkehr ſtand. Nach unſern Begriffen erſcheint ein Raubdruck unter ſolchen Umſtänden doch etwas zu abenteuerlich und die Thatſache wurde zu bezweifeln ſein, wenn ſie nicht ebenſo wohl durch den Druck ſelbſt, als durch die Verſicherung Händel'ſcher Freunde beſtätigt wäre. Bernhard Granville, ein vertrauter Freund Händel's, hat auf ſeinem Exemplare jetzt im Beſitz von Lady Hall bemerkt, dieſes zweite Buch ſei nicht von Händel ſelber herausgegeben, ſondern voller Fehler zum Druck gebracht. Mit einem Fehler hebt gleich der erſte Accord an. Verſehen dieſer Art habe ich in unſerer Ausgabe leicht berichtigen können; aber ein völlig richtiger Text wäre nur zu gewinnen, wenn ſich die wahrſcheinlich ſeiner Zeit mit der Prinzeſſin Anna nach Holland gekommenen Originale oder authentiſche Abſchriften erhalten hätten. Und vielleicht dann nicht einmal: denn es läßt ſich annehmen, daß

für Händel die Fehlerhaftigkeit dieſer Sammlung zum Theil in der Ordnung und Auswahl der Stücke beſtand, obwohl die Freude an der reichen und ſchönen Muſik uns ſchwer erkennen läßt, welche Stücke er hier bei etwaiger Herausgabe dürfte geändert oder ganz ausgeſchieden haben. Vermuthlich war er namentlich darüber unwillig, daß der Raubdruck ihm die Möglichkeit nahm, den zweiten Theil durch Einfügung kunſtvoller Präludien und Fugen dem erſten völlig gleich zu machen. Die Sätze ſind zum Theil nicht leichter, Melodienreichthum und Mannigfaltigkeit ſind ebenſo groß als in der früheren Sammlung, ja der Gigue am Schluſſe der ſechſten Nummer (Ausgabe S. 92—96) kommt an Länge und Reichthum der Entwicklung keine der im erſten Theil enthaltenen gleich. Das Leichtere liegt in den kleinen Variationen, die hier maſſenhaft auftreten; ſie ſind ſo gehaltvoll, daß ſie unſtreitig eine beſondere Zierde dieſer Sammlung bilden. Unter denſelben kann das köſtliche geſangreiche Thema in Bdur (Nr. 1, Ausg. S. 66) mit dem harmoniſchen Grobſchmied in die Schranken treten; und die neunte oder letzte Nummer, beſtehend aus einem Thema von 8 Takten mit 62 achttaktigen Variationen (Ausg. S. 110—122), iſt, wenn auch ein geringfügiger doch immerhin erſtaunlicher Beweis von dem Formenreichthum und der Rhythmenfülle Händel'ſcher Phantaſie, um ſo mehr, da ein melodiſch wie harmoniſch ſehr ähnliches Thema (ebenfalls Chaconne genannt) in der zweiten Nummer (Ausg. S. 69—74) mit 21 Variationen erſcheint.[39])

Der Einfachheit wegen druckte Walſh kaum ein Jahr ſpäter auch den erſten Theil nach, mit demſelben Rechte, wie wir annehmen müſſen, mit welchem der Haſe in der Fabel den ihm nahe gewachſenen Kohl ſeinen Kohl nannte.

39) Von dieſer Chaconne mit den 62 Variationen nebſt Präludium erſchien bei Witvogel in Amſterdam eine beſondere Ausgabe, die der Verleger op. 1 zu nennen beliebte: »Prelude et Chaconne avec LXII Variations composées par M. Handel. Opera prima. Imprimé aux dépens de Gerhard Frederik Witvogel chez le quel on les trouve à Amsterdam.« fl. fol. Das einzige bis jetzt zu Tage gekommene Exemplar dieſer Ausgabe befand ſich in Prof. Lawler's Nachlaß und wurde am 3. Dec. '63 bei Puttick & Simpſon in London verkauft; obiger Titel iſt dem Auctionskataloge entlehnt, die Ausgabe ſelber iſt mir nie zu Geſichte gekommen.

Dritte Sammlung.

Der Zeitraum, in welchem die als „dritte Sammlung" vereinten Compoſitionen entſtanden, iſt ein ſehr großer; er umfaßt vielleicht funfzig Jahre, und es iſt mir noch gelungen, das Alter der meiſten Stücke annähernd beſtimmen zu können.

Der Gröningiſche Organiſt Luſtig berichtet in einer alphabetiſch angelegten Sammlung verſchiedener Nachrichten über Muſiker der damaligen Zeit: „Hendel, unter deſſen Namen hat Witvogel 5 Clavierpiecen in Landchartenformat drucken laſſen. Hendel pflegte zu ſagen, er habe ſie in ſeiner erſten Jugend gemacht."[40] Der ſchon in der vorigen Anmerkung erwähnte Witvogel war Organiſt und ein rühriger Verleger zu Amſterdam, ein Originaltaugenichts und großer Trunkenbold.[41] Er druckte nicht fünf, ſondern nur vier Stücke von Händel und zwar Ende 1732; denn am 19. Januar '33 kündigt ein Londoner Muſikhändler als in Holland ſoeben erſchienen an „Fünf Stücke für das Harpſichord, vier von Händel, das andere von Fiocco."[42] Luſtig's Irrthum entſtand alſo daraus, daß er meinte,

40) Kritiſche Briefe über die Tonkunſt [herausgeg. von Marpurg]. Berlin, 1762. 8. II, 467.

41) Luſtig erzählt ebendaſelbſt: „Witvegel (Ger. Zuid-Holl.) iſt, nachdem er ſich durch ſeine wilde Lebensart die Waſſerſucht zugezogen, etwa im Jahr 1742 nach Aken [Aachen] gereiſet, und daſelbſt plötzlich geſtorben, da denn ſein Körper, weil er nichts weniger als ein frommer Catholik war, außerhalb der Stadt auf einem Hügel begraben worden. Er ſelbſt hat bloß herausgegeben, zwey Oberalbücher von den 150 Pſalmen, ſo wie dieſelben in der lutheriſchen und bisſigen reformirten Kirchen gebräuchlich ſind. Er bildete ſich immer ein, er wäre durch eine göttliche Eingebung auf's Noten drucken laſſen gerathen. Allein ſeine Dienſtmagd wird wohl den meiſten Vortheil davon gezogen haben. Seine Beſoldung war 600 Gulden; für ein kleines Haus gab er 300 Gulden Miethe, und zum Unterweiſen fand ihm der Kopf nicht. Er war ſonſt ein gemeiner Mann, und wenn er im Leben geblieben wäre, hätte ich alles kommen im Druck kriegen, was ich nur wünſchen konnte; welches mir jetzo den Dieſſen, Hummel und Jan Boveus gar nicht gelingen will." Krit. Briefe über die Tonk. II, 436—37.

42) «This day is publiſhed neatly printed in Amſterdam

1. Six Concertos in 7 parts . . . by de Fesch . . . op. 3.
2. « Solos . . . . . « « « op. 6.
3. « Solos . . . . by Gio. de Sanlis of Naples.
4. « ditto . . . by Giuseppe Tartini of Padua.

Händel habe das ganze, nur fünf Sätze enthaltende Werk componirt. Die Ausgabe von Witvogel war nicht aufzufinden, ſie wurde uns entbehrlich durch die Abſchriften, welche Lord Fitzwilliam von dieſen Händel'ſchen Stücken nehmen ließ mit Hinzufügung der Nummer des Witvogel'ſchen Druckes. Es geht daraus hervor, daß der erſte Satz der Sammlung von Fiocco war; die Stücke von Händel waren folgende:

Fantaſia: Nr. 5 bei Witvogel, S. 133 der Ausg. d. Händ.-Geſ. (p. 13 bei Arnold).
Capriccio: Nr. 3 bei Witvogel, S. 144 der Ausg. d. Händ.-Geſ.
Preludio ed Allegro: Nr. 4 bei Witvogel, S. 148 der Ausg. d. Händ.-Geſ.
Sonata: Nr. 2 bei Witvogel, S. 151 der Ausg. d. Händ.-Geſ.

Dies alſo waren die Sätze, welche Händel „in ſeiner erſten Jugend" machte. Sie ſind ſämmtlich in einem lebhaften Zeitmaaße und von ziemlicher Länge, ausgezeichnet durch Geiſt, Munterkeit und das ſchönſte Ebenmaaß in der Form. Dem humoriſtiſchen Capriccio in Four muß der Preis zuerkannt werden, auch in künſtleriſcher Hinſicht. Hatte Händel ſich ſchon in Hamburg dieſe außerordentliche Klarheit und Sicherheit im Clavierſatze errungen, ſo mußte ihm die Unreife ſeines Vocalſatzes nur um ſo mehr zum Bewußtſein kommen und deſſen Durchbildung ſodann ſeine volle Kraft in Anſpruch nehmen.

Von den beiden Suiten, welche Nr. 1 und 2 unſerer dritten Sammlung bilden, befinden ſich die Originale im Fitzwilliam-Muſeum (die Gigue der erſten Suite ausgenommen), von zwei Stücken ſogar die Reinſchriften nebſt den erſten Entwürfen. Beide Suiten ſind ferner vollſtändig erhalten in der Abſchrift des jüngern Schmidt im Buckingham-Palaſt, mit der Ueberſchrift »Lessons Composed for

5. Six Solos . by Antonio Berari.
6. » » by Roberto Valentini.
7. » » for Violoncell by B. Marcello.
8. » Sonatas . . . . by Carlo Tessarini.
9. Five Sets of Lessons for the Harpsichord, Four by G. F. Handel, the other by Joseph Hector Fiocco.
10. A choice Collection of Minuets, Marches and Polish Dances.
Sold by Benj. Cooke.«
Daily Journal v. 19. Jan. '33.

the Princess Louisa.« Dem Papier und der Handſchrift Händel's zufolge müßten dieſe Stücke um 1736 entſtanden ſein, und genau in dieſelbe Zeit weiſt uns Schmidt's Bemerkung, denn Prinzeſſin Luiſe, 1724 geboren, war etwa in ihrem zwölften bis dreizehnten Jahre ſoeben reif für dieſe verhältnißmäßig einfachen, kurzen Sätze.

Die erſten Takte des Capriccio in Gmoll (Ausg. S. 131 erſcheinen im Alexanderfeſt zu Anfang des zweiten Theiles als Begleitung zu den Worten »Now strike the golden lyre again«; das Stück iſt jedenfalls nicht nach der Ode d. h. nicht nach 1736 geſchrieben, höchſt wahrſcheinlich aber nur kurze Zeit vorher. Auch von dieſem beſitzt das Fitzwilliam-Muſeum das Original.

Die Sonate in Cdur (Ausg. S. 154) führt uns hinſichtlich ihrer Entſtehung in eine bedeutend ſpätere Zeit. Sie iſt vorhanden in einem erſten Entwurfe (im Fitzw. Muſeum) und in einer ebenfalls von Händel gefertigten Reinſchrift (im Buckingham-Palaſt), welche beide erſt um oder kurz vor 1750 geſchrieben ſind. Die Reinſchrift trägt eine Bemerkung von der Hand des älteren Schmidt: »by Mr. Handel. | the originall & His own Handwriting.« Sicherlich ſchrieb Vater Schmidt dies erſt nach Händel's Tode, vielleicht als er den Bogen einem Freunde zum Geſchenk machen wollte. Die Sonate geht im Baſſe nicht über die Tiefe der gewöhnlichen Violine hinaus, auch iſt der Baß durchgehends im Violinſchlüſſel aufgezeichnet, wodurch das Ganze als Clavierſtück ein etwas fremdartiges Anſehen gewinnt und auf ein Inſtrument von zwei Manualen berechnet ſcheint. Da eine Ueberſchrift fehlt, bleibt die eigentliche Beſtimmung der Compoſition ungewiß. Wichtiger iſt uns zu ſehen, daß dieſe Compoſition, die zu Händel's letzten Inſtrumentalſätzen gehört, keine irgend erheblichen Fortſchritte gegen ſeine 30—40 Jahre älteren Arbeiten aufweiſt; denn der Sonatenform und ihrer Art der Melodiebildung im erſten Satze ſcheint er ſich mehr gewohnheitsmäßig angeſchloſſen zu haben, bringt aber gerade ihrem wichtigſten Stücke, dem Finale, gegenüber den bei ihm als Schlußſtück ſo beliebten Tanzſatz zur Geltung, zeigt hier alſo mehr Stillſtand der Bildung und ſpröde Zurückhaltung von der neuen Richtung, als lebendiges Eingehen in dieſelbe. Ganz anders war es auf dieſem Gebiete bei Bach.

In derſelben Aufzeichnung, alſo wohl zu einem ähnlichen Zwecke geſchrieben, begegnen wir einem Satze mit folgendem Anfange:

von welchem indeß nur die erſten 11 Takte erhalten ſind (im Fitzwill. Muſeum), der Ueberſchrift zufolge entſtanden am „25. Auguſt 1738.“[43])

Vierte Sammlung. 1735.

Gleichſam als einen Nachtrag zu dem zweiten Theile der Clavierſtücke gab Walſh, unſtreitig mit Händel's Bewilligung, im Jahre 1735 ſechs Fugen heraus, die er als »troisième ouvrage« bezeichnete, ſo daß nun zwei ſeiner Inſtrumentalwerke die Bezeichnung op. 3 führten, nämlich außer dieſen Fugen auch noch die ein Jahr zuvor er-

43) Auf die »Lessons for the Harpsichord« welche bald nach Händel's Tode, aus Melodien ſeiner Werke zuſammen geſtoppelt, bei Walſh erſchienen (ich ſah davon ein Heft bezeichnet als »4th Book« und kindiſch trivial arrangirt), können wir uns hier ebenſo wenig einlaſſen, als auf die ſchon oben erwähnten vielfachen Uebertragungen ſeiner Geſänge auf Clavier, Flöte und Streichinſtrumente oder Orcheſter.

Außer den aufgeführten erſchienen noch einige andere Stücke für Clavier im Druck. Folgende ſind mir davon bekannt geworden. 1) »VI Fugues inedites pour l'Orgue ou Piano composées par le celebre G. F. Haendel. Vienne, chez A. Diabelli et Comp. Graben N°. 1133. N°. 368. Pr. 54 x. C. M.« (11 Seiten obl. Folio.) Dieſe Fugen, ohne Zweifel von Händel, und zwar in ſeiner Jugend, componirt, ſtehen in G-, G-, A-, D-, F- und G-dur; eine neue Ausg. erſcheint jetzt von Gm. Krauſe. 2) eine Fuge in Rimbault's »Pianoforte« (1860), angeblich nach einem Manuſcript von J. Chr. Schmidt. 3) eine Partite oder Suite in Adur, Leipzig B. Senff, von M. de Fontaine nach einer in ſeinem Beſitz befindlichen Handſchrift herausgegeben, angeblich ebenfalls von J. Chr. Schmidt, und zwar A° 1728, geſchrieben. Dieſe Handſchrift ſtammt aus Nägeli's Nachlaß (in welchem ſich noch 12 kleine Fantaſien befinden, die ebenfalls, und wahrſcheinlich mit Recht, Händel zugeſchrieben ſind); bevor Hr. M. de Fontaine dieſelbe erwarb, ſah ich ſie auf einer Londoner Auction (am 23. Juni '60) und fand, daß ſie weder von J. Chr. Schmidt geſchrieben, noch mit einem Datum verſehen iſt.

ſchienenen Oboenconcerte (ſ. S. 153). Ebenfalls um 1720 in Cannons entſtanden, Nr. 2 in Gdur (Ausg. S. 163) etwa ſchon in der erſten engliſchen Zeit, verbreiteten ſie ſich bald abſchriftlich auch nach Deutſchland, denn Mattheſon führt ſchon 1721 in der bald folgenden Stelle der Critica Musica die Fuge Nr. 4 ausdrücklich als eine „von ſeinen neueſten Fugen“ an. Händel's Fugen, von jeher den Meiſterwerken dieſes Faches beigezählt, ſind ebenſo bemerkenswerth durch ihre geiſtvolle und eigenthümliche Behandlung, als durch ihren künſtleriſchen Werth. Gewöhnlich die Form der Doppelfuge beobachtend und an die gediegenen Arbeiten braver deutſcher Fugenmeiſter, namentlich Joh. Krieger's und Kuhnau's, anſcheinend einfach anſchließend, geſtaltet ſich doch etwas ganz anderes, wie ſchon Mattheſon ſehr richtig erkannt hat. Mattheſon's Paragraphen im Vollkommenen Capellmeiſter, die von Händel's Doppelfugen handeln, gehören zu den geiſtreichſten und ſchönſten Stellen des großen Werkes. Er ſagt zunächſt: „Zu Muſtern dieſer Arbeit der Doppel-Fugen, mit mehr als einem Haupt-Satze, und zwar, was erſtlich die Ausführung mit zweien Subjectis anlanget, will ich von gedruckten Sachen die Kuhnauiſchen und Händeliſchen Werke auf alle Weiſe angeprieſen haben.“ Und nachdem er ſodann Meiſter Kuhnau ausführlich durchgenommen hat, fährt er fort:

„§. 58. Ein paar Proben aus Händels Werke, oder Suites pour le Clavecin, die Ao. 1720 zu London gar ſauber in Kupfer geſtochen herausgekommen ſind, dürfften hier nicht undienlich ſeyn, indem doch ein ganz andrer Geiſt daraus hervorleuchtet, und zwar ein ſolcher, der alle Auswege der Harmonie dergeſtalt kennet und beſitzet, daß er nur damit zu ſcherzen oder zu ſpielen ſcheinet, wenns andern arbeitſam vorkömmt. Er macht ſich ſo verbindlich nicht mit ſeinen Sätzen und Gegenſätzen, als Kuhnau; ſondern ſpringet ab und zu. Indeſſen führet er das Hauptthema galant ein, und bringt es ſehr offt an ſolchen Stellen an, da es keiner vermuthet noch ſuchet.

„§. 59. a 2 Soggetti, di Händel, p. 14. [Ausg. S. 9.]

Wer ſollte wol denken, daß in dieſen wenig Noten, als einem dicken kurtzen Gold-Drat, ein Faden verborgen wäre, der ſich hundertmahl ſo lang ziehen läßt?

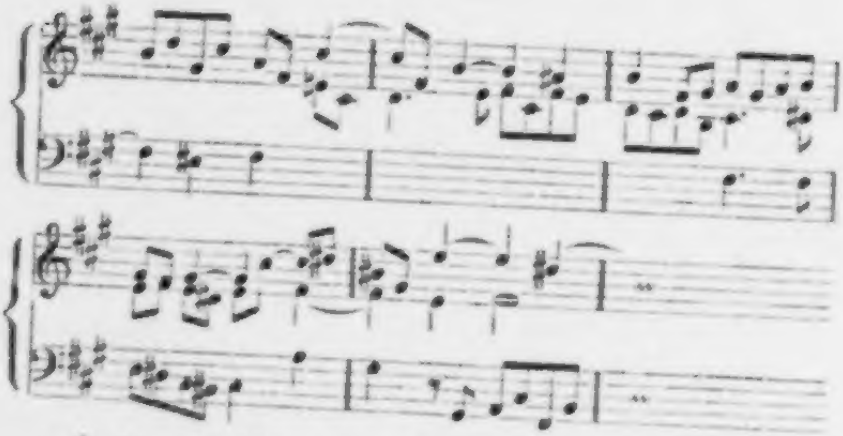
„§. 60. So kurtz die Sätze ſind, ſo lang und wol hat ſie doch der berühmte und geſchickte Verfaſſer ausgeführet. Wir finden darin alles, was zu einer Doppelfuge mit zween Subjecten erfordert wird. Erſtlich: die Länge, und noch dazu eine verſchiedene, iſt die bequemſte, ſo man wehlen kan, nehmlich von anderthalb Tacten. Zum andern, ſo iſt der Umfang zwar in dem einen Satz bis auf die Septime gerathen; im andern aber macht er nur eine Quart aus.

„§. 61. Drittens iſt das Leben, oder die Lebhafftigkeit ſo groß, daß die Noten gleichſam mit einander ſprechen und ſchwatzen. Viertens thun die unisoni continuati, welche der Gleichförmigkeit des punctirten Satzes entgegen ſtehen, den rechten Abwechſelungs-Dienſt, der ſo angenehm als nothwendig iſt. Fünfftens iſt die Gegenbewegung auf das genaueſte in Acht genommen, worauf alles ankömmt.

„§. 62. Sechſtens erſcheinen die Gänge, Läuffe und Sprünge juſt eins ums andre; auch fehlet es an einer Bindung nicht, die zum Eintritt Anlaß giebt. Siebendens wechſeln die Intervalle fein ab, nehmlich ſo: 3, 6, 8, 6, 3. Zum achten iſt der Noten Geltung, oder der rhythmus in den Klängen, durch die Puncte ſehr natürlich und nett ausgedrückt. Wozu neuntens noch kömmt, die Vermeidung der Schluſſe, und zehntens der hie und da veranlaßte, unvermuthete Eintritt dieſes oder jenes Thematis.

„§. 63. Eine neue Art, da zwar erſt mit einem Subjecto angefangen, daſſelbige aber alſobald, als ob es nicht gefiele, verlaſſen wird; dahingegen zwei andre eingeführet werden, die in der Verwechſelung Stand halten, gibt uns folgendes Exempel an die Hand:

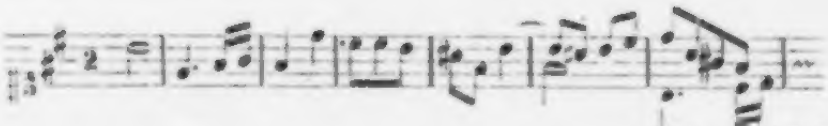
a 2 Soggetti, di Handel, p. 63. [Ausg. S. 30.]



„§. 64. Es bleibt aber nicht dabei, ſondern das verlaſſenſcheinende Thema wird wiederum [Takt 6] hervorgeſucht, und zum Zwiſchenſpiel, als eine einfache Fuge behandelt; in der That aber, dem ungeachtet, mit der doppelten fortgefahren: welches gewiß ſehr artig herauskömmt.“ [44] Dennoch hat der Verfaſſer der neueſten Fugenlehre, Profeſſor Lobe, ſich eben dieſe Fuge erkoren, um uns die Schärfe ſeiner Beurtheilung zu zeigen. Er hat aber nicht bedacht, daß Händel voll iſt von Zügen, die für überweiſe Schulmeiſter Selbſtſchüſſe und Fußangeln ſind. [45] Mattheſon führt noch ein anderes Thema an, welches in künſtleriſcher Freiheit mit Glück über eine Fugenregel hinaus ſchreitet. Er bringt gegen das Verbot, die Quarte bei zwei Stimmen frei anzuwenden, zuerſt ein eignes Beiſpiel vor, und ſagt dann: „Doch wir wollen unſerm eignen Machwerk nicht trauen, ſondern den weltberühmten Händel anführen, der gewiß, mit Ehren, in der Contrapunct-Schulen erſter Claſſe ſitzen kann, und wider deſſen beſondere Geſchicklichkeit, in dieſem Stücke fürnehmlich, niemand hoffentlich das geringſte einzuwenden haben wird. Derſelbe hat, in einer von ſeinen neueſten Fugen, folgenden ſchönen Satz

44) Vollkomm. Capellmeiſter S. 139—40. Nur die erſten vierthalb Takte ſind von Mattheſon in Noten angeführt; ich habe das folgende hinzugeſetzt, um die Beantwortung des Anfanges erkennen zu laſſen.

45) „Seine Fugen ſind freier behandelt, als die irgend eines anderen großen Meiſters“ A. v. Dommer, Muſikaliſches Lexicon (Heidelberg, 1865) Art. „Fuge“, S. 333.



(Ausg. S. 168.)

Hier iſt die Quarta nicht als cambiata, auch nicht als eine durchgehende Note eingeführet; ſondern als eine Ligatur, mit zwo Stimmen, alſo bloß hingeſetzet. Wo bleiben denn die ohnmächtigen Contrapunct-Regeln, die mir ſolches verbieten?“[46]) Namentlich merkwürdig iſt dieſe einfache Fuge in Hmoll wegen ihres Anfanges, denn die beiden erſten Takte laſſen die Tonart unentſchieden und verſtoßen damit gegen ein bekanntes Geſetz, aber eben aus ſolcher Abweichung iſt die melodiſche Schönheit des Themas entſprungen. Auch hierüber hat Mattheſon ſich erklärt: „Ungeachtet aber des erwehnten Zweifels wegen der Ton-Art, welcher bey erſter Anhörung dieſes Thematis erreget wird, ja, ungeachtet der Satz im Endigungs-Ton anhebet und ſchließt; gibt er doch ſonderbare Gelegenheit zur glücklichen Ausführung, und hat ihn Händel auf eine unverbeſſerliche Weiſe durchgearbeitet. So gewiß iſt es, daß keine Regel ohne Ausnahme bleiben kan.“[47]) Das beſprochene Beiſpiel lehrt deutlich, wie ſehr Händel die Melodie über die erlernte Fugenregel ſetzte und durch Abweichung vom Gewöhnlichen zu verſchönern wußte. Bedeutungsvollen Melodien begegnen wir hier überall; als eine ſolche führt Mattheſon auch noch die der Fmoll-Fuge im erſten Theile der Suiten

(Ausg. S. 55.)

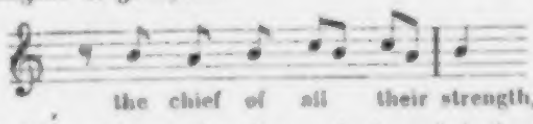
namentlich an, indem er bemerkt: „Alle oberzehlte zehn gute Eigenſchafften ſind hier wiederum anzutreffen, und noch die elffte dazu, nehmlich die edle Einfalt und Ernſthafftigkeit des erſten Hauptſatzes, welche durch die zwiſchentretende kleine Pauſe klüglich unterbrochen wird.“ Und die Sangbarkeit dieſer Fugenmelodien iſt ſo groß, daß Händel ſie zu Vocalſätzen ausprägen konnte, wovon zwei Chöre im erſten Theile des Iſrael lehrreiche Beiſpiele ſind.

46) Critica Musica I, 15.
47) Vollſt. Capellmeiſter S. 369—70.

Aus der ersten Nummer dieser Sammlung, der Doppelfuge in Gmoll

bildete er den Chor „Er schlug alle Erstgeburt Aegypten's" (S. 70):

Die Fuge hat 70 Takte, der Chor 66, mit dem Nachſpiele 72, iſt in den Hauptgedanken vocalmäßiger ausgebildet und alſo auch im Ganzen etwas verkürzt. Wie ſehr der Contrapunkt hier zuſammen gedrängt, dort lichter und gegenſätzlicher geſtaltet iſt, wird erſt bei einer genauen Vergleichung beider Sätze recht erſichtlich. Die erſten acht Takte verlaufen weſentlich gleich, ſoweit es die veränderten Motive und Tonlagen zulaſſen. Die Fuge zeigt im neunten und zehnten Takt einen fließenden Zwiſchenſatz, im Chor aber das verkürzte, zuerſt von zwei Stimmen in Decimen, ſodann von zwei anderen Stimmen in Septen geſungene Gegenthema



wodurch der Chor nicht nur ſangbarer, ſondern bei aller Einfachheit und Durchſichtigkeit auch kunſtvoller geworden iſt als die Fuge, weil er das Grundthema zu reicherer Entfaltung bringt. Der Eintritt des Hauptſatzes erfolgt ſodann im Chore (Takt 11) einen halben Takt früher, was aber durch den um ebenſo viel verſpäteten Eintritt des Gegenſatzes (Takt 15) wieder ausgeglichen wird; doch iſt der Tongang des Chores anders und ruhiger, der Zuſammenklang maſſenhafter. Bis hier haben Fuge und Chor weſentlich zuſammen gehalten, mit Takt 15 beginnt eine längere Abweichung, in welcher der Chor wieder eine größere Kunſt und Mannigfaltigkeit voraus hat, auch erſt T. 28 mit T. 25 der Fuge zuſammen trifft, aber durch das Beharren bei den Grundgedanken ſich hier ſogleich wieder von derſelben unterſcheidet. Auf's neue begegnet Takt 34 des Chores Takt 30 der Fuge zu einem gleichmäßig kunſtvollen Gange durch mehrere Takte, worauf die Fuge (T. 34) mit dem Hauptthema in die entfernte Tonart Fmoll ausweicht, der Chor aber (T. 40) einem Ruhepunkte auf der Dominante der Tonart zueilt und hierauf die beiden Subjecte fünf Takte lang in Engführungen vorbringt, welche wieder auf der Dominante ihren Abſchluß finden. Hier, Takt 45—53, wird ſodann die Fugenarbeit des Chores durch einen einfach harmoniſchen, ſtoßweiſe 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 vorgetragenen Gang unterbrochen, welcher ebenfalls auf der Dominante endigt; hart und nachdrücklich verkündet er, wie Gott die Häupter der Macht Aegypten's ſchlug, und erweckt zugleich

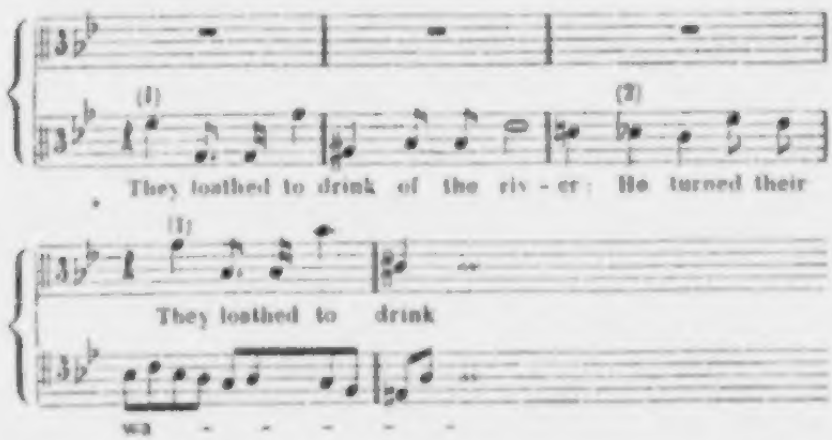
das Verlangen nach dem Hauptthema und dem ganzen Fugengewebe, ſo daß dieſes nunmehr (T. 53—62) in noch kunſtvolleren Engführungen wiederholt werden kann, bis es Takt 62 ſeinen Abſchluß findet. Was dann noch darauf folgt, iſt das choralartig langſam und feierlich wiederholte, faſt einfach harmoniſch begleitete Hauptthema, welches, alle Worte dieſes Chores noch einmal zuſammenfaſſend, hiermit das würdigſte Ende erreicht.

Wie ganz anders die Orgel- und Clavierfuge! Durch reichen Tonwechſel und angenehme Bindungen ſchreitet ſie in mannigfach kunſtvoller Geſtaltung zum Ziele hin, aber ohne die in dem Chore ſtatt findende Unterbrechung des contrapunktiſchen Gewebes, und ſie bildet zwar ebenfalls aus dem höchſt klar und wirkungsvoll entfalteten Hauptthema ihren Schluß, aber nur ſo wie es ſich für eine echte Meiſterfuge ziemt, nämlich in gedrängter Vereinigung und kunſtvoller Verbindung der beiden Hauptgedanken. Wäre es Händel nur um Contrapunktkünſte zu thun geweſen, ſo würde er auf keinen Fall unterlaſſen haben, dieſen Trumpf auch in dem Chore auszuſpielen; auch hätte der Contrapunkt ſeiner Chöre dann wohl mehr Gnade gefunden vor jenen weiſen Männern von Gotham, die ſich zu Lehrern unſerer muſikaliſchen Jugend aufwerfen und ſelber noch die erſten Grundbegriffe einer Vocalfuge zu lernen haben. Wo es ſinnvoll und ſangbar iſt, bringt er die Nachahmungen im Chore gern dichter zuſammen, als in einer für Taſteninſtrumente geſetzten Fuge, weil in der Breite des Chores mehr Melodien neben einander Platz haben und zu Gehör gebracht werden können, als auf einem einzigen Inſtrumente von gleicher Klangfarbe; in dieſer Hinſicht kann alſo eine Singfuge mehr Künſte enthalten als eine Clavierfuge. Aber aus demſelben Grunde, um Wort und Vocalmacht vollauf zur Geltung zu bringen oder, dem Hörer gegenüber, um die Sänger nicht nur als eine Anzahl von Einzelperſönlichkeiten ſondern auch als eine große Geſammtperſönlichkeit erſcheinen zu laſſen, bricht am geeigneten Orte der einfach harmoniſche Vollklang durch; und dieſer iſt bei Händel nicht nur überall, wo er zur Anwendung kommt, vollkommen berechtigt, ſondern in einem höheren Sinne oft ebenſo kunſtvoll geſtaltet, wie der raffinirteſte Contrapunkt. Ein ſolcher Fall liegt hier vor, denn der vorhin bemerkte harmoniſche Zwiſchenſatz kurz vor dem

Schluſſe iſt ſeinem Weſen nach nichts anderes, als ein Durchbruch des ſtrengen und rhythmiſch heftigen Grundbaſſes in der Singſtimme, ein allgemeines Umſichgreifen dieſer Stimmung, vor welcher das Hauptmotiv plötzlich ganz verſtummt und das zweite Motiv ſich theilweis in die obere Begleitung flüchtet: und man muß geſtehen, daß der Chor erſt durch den alſo hergeſtellten innerlichen Zuſammenhang zwiſchen dem Baſſe und dem Geſange ein einheitliches Charakterbild geworden iſt, erſt hiermit eine feſte abgerundete Geſtalt gewonnen hat. Dieſer letzte große Zug der Meiſterhand war nöthig, um aus dem Chore etwas ganz neues entſtehen zu laſſen, etwas anderes als ſeine contrapunktiſche Unterlage, die ſchöne Inſtrumentalfuge, enthielt oder ahnen ließ.

Viel einfacher iſt das Verhältniß der originellen Fuge Nr. 5:

zu dem andern Chore in Israel „Mit Gift erfüllte der Trank nun: des Stromes Gewäſſer ward zu Blut“ (S. 64):



Beide bleiben bis Takt 15 weſentlich zuſammen, eine große Kürzung des Chores verurſacht ſodann ein weites Auseinandergehen, bei welchem Takt 22 des Chores erſt dem Takt 46 der Fuge einigermaßen

wieder begegnet; von hier bis zum Schluſſe gehen ſie einander zur Seite, doch mit größter Freiheit. Die Fuge iſt 73 Takte lang und läßt das Hauptthema (1) ſiebzehn mal hören. Der Chor bringt es in ſeinen 42 Takten nur ſieben mal vor, hält ſich dagegen mit Recht an das Nebenthema (2) welches hier für den Ausdruck beſonders ergiebig war und vielfach verwandt, verſetzt und erweitert werden konnte; je ſeltener der Hauptgedanke dazwiſchen tritt, einen deſto größeren Nachdruck verleiht er dem Ganzen, wie beſonders aus ſeinem letzten Auftreten im Baſſe (Takt 33) zu erſehen iſt. Auch dieſer Chor, obwohl dem vorigen an Reichthum, Kunſt und Originalität nachſtehend, iſt ſeiner Vorlage gegenüber durchaus ſelbſtändig, und beide Bildungen nach einer ſchon vorhandenen Muſik ſind wahrhaft goldne Muſter, die in allen Lehrbüchern für Vocalfugen obenan ſtehen ſollten. An ſolchen Lehrbüchern für dieſes Fach mangelt es im Deutſchen freilich noch ſo ſehr, daß bisher unter uns kaum die Ahnung, viel weniger ein volles Verſtändniß von der Grundverſchiedenheit des Baues der Inſtrumental- und der Vocalfugen geweckt worden iſt.

Wie Bach der einfachen, ſo bedient Händel ſich mit Vorliebe der Doppelfuge. Aber auch wo ſie beide in Doppelfugen arbeiten, iſt eine merkliche Verſchiedenheit zu erkennen. Ueber ihre Behandlung derſelben bei Einführung des Gegenſatzes ſagt Marpurg im trocknen Lehrtone: „Man brauchet nicht ſo lange zu warten, bis die anhebende Stimme ihr Thema durchgeführt hat; ſondern man kann den Satz ſchon vorher eintreten laſſen. So ſind die meiſten Händeliſchen Doppelfugen beſchaffen.“ Eine andere Art, fährt er fort, iſt dieſe: „Wenn die anhebende Stimme ihr Thema vollendet hat: ſo läßt man ſie, ſobald die folgende Stimme daſſelbe wiederhohlet, und zwar insgemein nach einer kleinen Pauſe, damit der Unterſchied der Sätze deſto merklicher ſey, ein neues dagegen ergreiffen. Nach dieſer Art findet man viele Doppelfugen vom Herrn Kuhnau und auch dem Herrn Capellmeiſter Bach geſetzt.“[18] Auf eine weitere Vergleichung Händel's mit Bach und andern Fugenmeiſtern jener Zeit dürfen wir uns hier nicht einlaſſen, weil das inſtrumentale Fugenweſen nach

[18] Marpurg, Abhandlung von der Fuge. (Berlin, 1753—54. 2 Bde. 4.) I, 133.

seiner ganzen Breite besprochen werden müßte, um namentlich Bach gerecht zu werden; es genüge daher die Anführung des Hauptergebnisses, welches dieses ist, daß die Fuge für Händel, sofern er sie instrumental verwandte, das wirksamste Mittel der Stegreifcomposition war, und ihm im übrigen diente Material für den Vocalsatz künstlerisch zuzubereiten, daß Bach hingegen mit Hülfe der Fugenkunst vollständig und erschöpfend das ganze Gebiet der Instrumentalcomposition auf seine strengste Form zurück führte, dadurch der Durchgangs- und Knotenpunkt der Instrumentalmusik wurde, von welchem die fernere Entwicklung derselben größtentheils ihren Ausgang nahm.

Das Stegreifspiel, welches wir vorhin (S. 191) als den Charakter des Händel'schen Claviersatzes bezeichneten, dehnt sich also auch auf seine Fugen aus und ist in der Form derselben wahrnehmbar, eben in dem häufigen Gebrauche der Doppelfuge und dem Zusammendrängen von Satz und Gegensatz, auch hie und da in den längeren Zwischengängen. Namentlich aber gehört dahin die Einführung der Hauptgedanken „wo man sie gar nicht vermuthet", wie Mattheson versichert; in diesen Eintritten, welche den Hörer überraschen und zur Aufmerksamkeit anfeuern, ist eine Hauptwirkung der Händel'schen Fugen gelegen, und das leitet uns wieder auf das Vorwalten der Phantasie, deren eigentliches Wesen in dem Unwillkürlichen, dem Unberechenbaren liegt, selbst da wo sie sich im Gewande der strengen Fugenform ausspricht. Die Fugenentwürfe, welche sich in Händel's Handschrift erhalten haben, sind geschrieben wie man einen Brief schreibt, ein deutliches Bild des lebhaften Springquells seiner Phantasie; wie gründlich, wie unübertrefflich kunstvoll dennoch die Sätze ausgearbeitet sind, wird jede eingehende Untersuchung lehren.

Trägt nun Händel's Kunst im Clavier- und Orgelspielen wie im Setzen für diese Instrumente ganz eigentlich den Charakter eines unwillkürlichen freien Ergusses, hat sie hierin ihren Mittelpunkt, war auf eine derartige lebendige und unmittelbare Wirkung seine ganze Kraft gerichtet: so läßt sich erwarten, daß ihm bei seiner feurig vorschreitenden Natur und Ideenfülle in dieser Hinsicht das Außerordentlichste möglich war. Es wird uns denn auch ausdrücklich versichert, er habe hierin nicht seines Gleichen gehabt, und zwar bezeugt solches der einzige Zeitgenosse welcher wenigstens in diesem Fache sachkundig

und völlig unparteilich war, Mattheſon. Die Vorzüge der Fuge vor dem Canon erörternd, ſagt er: „Ich habe es mit beyden verſucht, und finde die Doppelfugen viel ſchätzbarer, als die Canones: zumahl da ſie auch gröſſern Nutzen, hauptſächlich in der Inſtrumental-Muſic haben, und nicht nur den Zuhörer ergetzen, ſondern auch den Componiſten und Spieler warm halten können. Von alten braven Maitres wuſte ich keinen, der den Herrn Capellmeiſter Johann Krieger in Zittau darinn übergienge. Und unter den jüngern iſt mir noch niemand vorkommen, der eine ſolche Fertigkeit darinn hätte, als der Herr Capellmeiſter Händel: nicht nur im Setzen; ſondern ſo gar im extemporiſiren, wie ich ſolches hundertmahl, mit gröſſeſter Verwunderung, angehöret habe.“[19]) Einige Nebenumſtände verleihen Mattheſon's Worten erſt das eigentliche Gewicht. Händel's Fugen-extempore kann er ſeit deſſen Abreiſe von Hamburg, alſo ſeit dem Jahre 1706, nicht wieder gehört haben, mithin hatte Händel ſich den beſchriebenen Grad von Kunſtfertigkeit ſchon in ſo jungen Jahren angeeignet: eine Thatſache, auf welche uns auch die Betrachtung ſeines normalen, von Stufe zu Stufe aufſteigenden Bildungsganges

19) Critica Musica I, 326. — Seine Verwandtſchaft mit Johann Krieger in dieſem Punkte hat Händel ſelber bezeugt. Unter den wenigen deutſchen Muſikalien, welche Händel mit nach England nahm, befand ſich Krieger's „Anmuthige Clavier-Uebung“ (Nürnberg, 1699), die er ſpäter ſeinem Freunde Bernard Granville ſchenkte und als ein Theil von deſſen Sammlung ſich im Beſitz von Lady Hall (jetzt Lady Llanover) befindet; der im 1. Bande S. 217 Anmerk. erwähnte öffentliche Verkauf dieſer Werke hat zwar ſtatt gefunden, aber da die Forderung von £ 200 nicht erreicht wurde, hat die Familie dieſelben wieder an ſich genommen. Nur elende £ 200 alſo wäre einem adligen Hauſe, deſſen Reichthum nach Hunderttauſenden zählt, der ſchönſte Kunſtbeſitz und das beſte Zeugniß der hohen Bildung ſeiner Vorfahren feil! Dies iſt nur eins der vielen Zeugniſſe von der Vollkommenheit des engliſchen Adels. Bernard Granville hat über das Buch die Bemerkung aufgezeichnet, Krieger ſei einer der berühmteſten deutſchen Orgelſpieler, nach deſſen Weiſe und Arbeiten Händel zu einem guten Theile ſich gebildet und deſſen Stücke er zur Uebung ſehr empfehlen habe, nur müſſe man mit dem Clavichord und nicht mit ſo ſchweren Inſtrumenten wie Orgel und Harpſichord beginnen — »The printed book is by one of the celebrated Organ players of Germany. Mr. Handel in his youth formed himself a good deal on his plan, and said that Krieger was one of the best writers of his time for the Organ, and, to form a good player, but the Clavichord must be made use of by a beginner, instead of Organ or Harpsichord.«

führt, denn erſt dann wandte er ſich nach Italien als er alles gelernt und überflügelt hatte was im Vaterlande zu lernen und zu überflügeln war, und das fugirte Clavier- und Orgelſpiel war nebſt dem Generalbaſſe auf dem proteſtantiſchen Boden ſeiner deutſchen Heimath damals ſchon freier und vollkommner gediehen, als drüben im muſikaliſchen Italien. Noch merkwürdiger iſt aber, daß Mattheſon obige Worte nieder ſchrieb ein Jahr nachdem er Bach in ſeiner vollen Reife und Stärke gehört hatte. Die betreffende Stelle iſt anfangs 1723, früheſtens Ende 1722 geſchrieben; im Jahre vorher, 1721, war Bach in Hamburg und bewarb ſich um den Organiſtendienſt zu St. Catharinen, bei welcher Gelegenheit er ſich auf allen namhaften Orgeln der Stadt hören ließ, die Bewunderung aller Kenner erregte, den bekannten ehrenvollen Ausſpruch des hundertjährigen Reinken davon trug, aber wegen elender Käuflichkeit der Kirchenvorſteher des begehrten Dienſtes verluſtig ging. Mattheſon war unter den Zuhörern; nur durch ſeinen Bericht (im Muſikal. Patrioten S. 316) iſt das ſchimpfliche Verfahren bei der Beſetzung dieſes Organiſtendienſtes bekannt geworden; ſeit jener Zeit hegte er eine aufrichtige Bewunderung für Bach's Fugen- und Orgelkunſt und ſtrich ſie paſſenden Ortes in ſeinen Schriften heraus; Parteinahme blendete ihn nicht, wo es ſich um Bach oder Händel handelte; daß er hinreichend ſachkundig war, zeigen ſeine Lehrbücher und ſeine beiden Sammlungen von Fugen, welche er 1735 und '37 als „klingende Fingerſprache" herausgab. Dennoch hat er hier Bach nicht an Händel's Seite, viel weniger über ihn geſtellt. Hätte er Bach etwa um 1705, alſo in ſeiner Jugend, Händel dagegen um 1721 d. h. in völliger männlicher Reife gehört, ſo könnte man einwenden (und ich würde dieſen Einwand gelten laſſen), daß der Abſtand der Jahre und des Alters einen Vergleich billiger Weiſe nicht zulaſſe; die Sache liegt aber anders, nämlich anſcheinend ungünſtig nicht für Bach ſondern für Händel. Den Worten Mattheſon's vollen Glauben ſchenkend, auch aus inneren Gründen, bin ich doch aus eben ſolchen Gründen überzeugt, daß Bach in der Fertigkeit des Pedals, in der allſeitigen Behandlung der Orgel, in der kunſtvollen Variation über den Cantus firmus, in der Durchführung eines gegebenen Fugenthemas im fünf- und ſechsſtimmigen Satze, in der Sauberkeit eines

rein orgelmäßigen Spiels, und überhaupt in allem, das freie Extemporiren ausgenommen, Händel überlegen war und insofern der größte Orgelspieler bleibt; weil aber jeder von ihnen etwas besaß, was der andere nicht völlig erreichte, stehen sie wieder als ebenbürtig da. Mattheson hat sich auch hierüber unübertrefflich ausgedrückt. Die besten Organisten seiner Zeit aufzählend, beginnt er: „Insbesondere gehet wol Händeln so leicht keiner im Orgelspielen über; es müste Bach in Leipzig sein: Darum auch diese beyde, außer der Alphabetischen Ordnung, eben an stehen sollen. Ich habe sie in ihrer Stärcke gehöret.“[50] Alles das, was wir suchen als das Unterscheidende in Händel's und Bach's Orgelkunst angeführt haben, aus eigner Anschauung kennend, mußte er die Neigung verspüren, Bach in kunstvoller Behandlung dieses Instrumentes den Preis zuzuerkennen: aber die Erinnerung an die große Gewalt, mit welcher Händel's wie aus dem Nichts hervor gerufenes Doppelfugenspiel ihn ergriff, machte ihn wieder bedenklich, und so ließ er sie denn als Gleiche neben einander und über allen Andern stehen. Eine geschichtliche Wahrheit ist in diesem Urtheil ausgesprochen und die Grenze bezeichnet, welche hier in der Abschätzung der beiden großen Männer als Orgelspieler von Unparteiischen eingehalten werden muß.

Die Kunst der Fingerfrompetition, nicht mit der Feder sondern mit Händen und Füßen, konnte nur so hoch gedeihen in einer Zeit, wo dieselbe einen unerläßlichen Theil der Kunstübung bildete. Ihre unterste Stufe war das vierstimmige Spiel auf Grund eines gegebenen Basses, und hierin durfte Kuhnau's Ausspruche zufolge „kein Organist ohne Schande stolpern“; ihre höchste die kunstvolle freie

50) Vollk. Capellmeister S. 479. Mizler, ein Freund Bach's, umschreibt diese Worte bei der Besprechung des „Capellmeisters“ also: „Die zwey größten Orgelspieler in der Welt sind ohne allen Streit Händel in Engelland und Bach in Leipzig.“ Musikal. Bibliothek, 1745. III, 3, 31. Schon früher hatte er, das Clavierspiel dieser Männer anlangend, gefragt: „Wo können andere Nationen solche Clavierißen aufweisen als Händeln und unsern Bach allhier?“ Mus. Bibl., 1738. I, 3, 9. Ein Sohn Bach's, Joh. Christian der jüngere, Londoner Bach, faßte Mattheson's Worte sogar als eine Verunglimpfung seines Vaters auf, denn auf seine Anklage hin schreibt Hawkins: „Mattheson says that on this instrument he [J. S. Bach] was even superior to Handel.“ History, V, 255.

Begleitung und Leitung des Gesanges und das um die Wette spielen mit ihm aus freier Erfindung. In dieser Kunst des Generalbasses war Händel vollkommen, als er aus Halle ging; wir dürfen annehmen, daß sein Lehrmeister Zachau, aller Mängel in der höheren Composition unbeschadet, den Generalbaß aus dem Grunde verstand und auf die trefflichste Weise zu lehren wußte. Schon in Berlin als Knabe leistete Händel hierin außerordentliches (I, 53), und später wird er uns immer als derjenige beschrieben, dem auch die schwierigst auszuführenden Stücke keine Verlegenheiten bereiteten. „Glaubet mir, ihr Meister von grosser Sollisance", ruft Mattheson aus, „so viel eurer mir bekannt sind, einen einzigen ausgenommen, man kan euch einen Bass verlegen, der gar nicht bunt seyn soll; er soll gantz langsam gehen; aus halben Schlägen, Vierteln und Achteln bestehen; dabei auch accuratissime bezeichnet seyn; und wenn ihr sine haesitatione, die 5 ersten, ja die 2 ersten Noten recht treffet, so will ich euch loben. Gelt! solche Avanturen können unsern Stolz ein wenig moderiren"[51]. Der Organist, welcher gedungen war diesen Erstling Mattheson's schlecht zu machen (Buttstedt), verlangte den Baß zu sehen. Mattheson antwortet: „Mit dem verlangten General-Baß soll dem Gegner gedienet werden, so bald meine, schon vor 2 Jahren fertig liegende, Organisten-Probe das Licht sehen wird.... Aus der Frechheit aber, mit welcher der Opponens davon spricht, solte man bald schliessen, er bilde sich ein derjenige einzige zu seyn, den ich p. 65 des Orchestre ausgenommen habe. Aber ich rede daselbst von solchen Künstlern, die mir bekannt sind, weil ich nun die Ehre nicht habe, den Herrn Organisten und seine Stärke im Accompagnement oder General-Baß zu kennen, so kan er versichert seyn, daß ich ihn nicht, sondern den Herrn Capellmeister Hendel gemeynet habe."[52]

---

51) Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder, Universelle und grundliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen MUSIC erlangen, seinen Goût darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge. Durch J. Mattheson, Secr. (Hamburg, 1713. 12.) S. 65.

52) Das Beschützte Orchestre, oder reflexions Zweyte Eröffnung, S. 93—94.

Die höchste und allseitigste Ausbildung fand die dem Geschicke des Ausführenden anheim gegebene freie oder, wie man sie damals wohl nannte, phantastische Kunstweise auf der Bühne, sowohl im Gesange wie in dem begleitenden Clavierspiele, und dies war eine der Ursachen, weßhalb Händel's künstlerische Neigung sich so früh und andauernd der Bühne und dem auf dieser basirenden oratorischen Concerte zuwandte. Es ist wieder Mattheson welcher uns auch über Händel's »ad libitum« in der Oper (wie im Oratorium) lehrreiche Mittheilungen macht. Er sagt: „Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; allein wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen behauptet. Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, ex tempore geschiehet.... Aber es gehören tüchtige Köpfe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich sind. Andrer Künstler zu geschweigen, so hat der berühmte Händel (der ihm eben an allerhand Figuren „bisweilen mehr als gar zu reich" war) offt, in seinen Schauspielen, solche Accompagnements gesetzet, dabey das Clavier allein, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, ohne Vorschrifft (d. h. ohne ausgeschriebene Noten) in diesem Styl hervortragte: welches seinen eignen Mann erfordert, und etlichen andern, die es haben nachthun wollen, nur schlecht von der Faust gegangen ist; ob sie gleich sonst ziemlich Sattelfest waren."[53]

Gleich groß muß die Kunst gewesen sein, mit welcher er die Singstimme auf dem Flügel begleitete, eine Kunst, die in ihrer Art mindestens ebenso werthvoll ist als das frei phantasirte Zwischenspiel, wenn auch weit unscheinbarer. Hier war er ganz nur der helfende Freund des Sängers, und dessen Fähigkeiten hervor zu locken und in das glänzendste Licht zu stellen, blieb sein einziges Augenmerk, und eben in solcher Rücksichtnahme gelang ihm bei aller Einfachheit eine wahrhaft mustergültige Begleitung von großer Schönheit. Die ausgesetzten Begleitstimmen seiner Partituren lassen uns diese Kunst noch

53) Vollk. Capellmeister S. 87—88.

deutlich erkennen, denn ein wesentlicher Punkt der Händel'schen Instrumentation ist Hervorrufung des Gesanges, auch da wo sie, über eine bloße Verstärkung der Singstimmen weit hinaus gehend, das Tonbild selbständig ausbildet und dem Satze des Sängers seinen natürlichen Gegensatz frei gegenüber stellt; unerreicht bleiben Händel's oft so einfache Vor- und Zwischenspiele in der Art, den Gesang zu wecken, zu stärken, zu dämpfen und wieder neu zu beleben. Doch ganz abgesehen hiervon, muß schon ein Blick auf seine Wirksamkeit in der Opern-, Concert- und Oratorienleitung erkennen lassen, daß auch dem größten Studium und Fleiße etwas Derartiges nicht möglich gewesen wäre, hätten ihn nicht wunderbare Fähigkeiten unterstützt, Fähigkeiten im Begleitspiel wie in der Direction die so erstaunlich waren, daß er bei der oft gänzlichen Zertrümmerung seiner Gesellschaft in wenigen Wochen oder gar Tagen nicht nur neue Tonwerke sondern auch neue Organe zu ihrer Ausführung schuf. Schöpferisch im eigentlichen Sinne muß auch hierin seine Thätigkeit genannt werden, und wenn Händel als ausübender Künstler irgendwo unbestritten den obersten Platz einnehmen darf, so ist es in der Begleitung und Aufführung von Gesangwerken.

Die unermüdlichste und bescheidenste Thätigkeit ging hierbei mit dem größten Geschicke Hand in Hand. Es wird Manche, die immer nur von dem stolzen tyrannischen Händel gehört haben, in Verwunderung setzen zu vernehmen, daß er, die neuen Arien in der Tasche, zu seinen Sängerinnen wanderte, um sie ihnen am Clavier einzuüben, und das in einer Stadt von meilenweiter Ausdehnung. Auch noch im Alter beobachtete er diese Zuvorkommenheit, wohl wissend, wie vortheilhaft hier nicht nur sein Lehrgeschick, sondern auch seine natürliche Einfachheit und humoristische Gutherzigkeit wirkte und die bei den öffentlichen Aufführungen vorgefallenen Wunderlichkeiten wieder gut zu machen geeignet war. So hatte es vor Zeiten schon der treffliche, im hohen Alter auch noch mit Händel's Kunst sich befreundende J. S. Gousier[31], gehalten, den Mattheson das vollkommenste Muster eines Dirigenten nennt; gleich diesem „zitterte und

31. Bard 1727/28 als Capellmeister in Dublin; über ihn Bt. I S. 115—16 und *Hawkins*, History V, 219—30 u. 362.

hebte" auch vor Händel Alles sowie es zu der öffentlichen Probe oder Aufführung kam, und „da wußte er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey oft übergingen."[55] Burney erzählt: „Im Jahre 1745 spielte ich mit in seiner Gesellschaft, mitunter auf der Violine und mitunter auf der Viola, und durch den Besuch der Proben, welche gewöhnlich in seinem eignen Hause in der Niedern Bachstraße (Lower Brook street), mitunter aber auch, und zwar auf Wunsch seines beständigen Patrons, des Prinzen von Wales, in Carlton-House stattfanden, stillte ich meine sehr erpichte Neugier, Person und Benehmen eines so außerordentlichen Mannes zu sehen und zu beurtheilen, wie auch ihn auf der Orgel spielen zu hören. Er war bei diesen Gelegenheiten ein barscher und entschiedener Befehlshaber, hatte aber einen Humor und Witz im Aussprechen seiner Anweisungen und selbst im Schelten und Fehler ausfindig machen, der ihm ganz eigenthümlich und Allen äußerst ergötzlich war, diejenigen ausgenommen welche der Hieb gerade traf."[56] Selbst in Carlton-House nahm er keine Rücksicht, nicht einmal gegen den fürstlichen Besitzer, wohl aber war dieser wie die liebenswürdige Gemahlin desselben rücksichtsvoll gegen ihn. „Die Stimme, mit welcher er am Schlusse einer Arie 'Chorus!' zu rufen pflegte, war wirklich fürchterlich; und bei den Proben seiner Oratorien in Carlton-House pflegte er sehr heftig zu werden, wenn der Prinz und die Prinzessin von Wales nicht zu rechter Zeit in den Musiksaal traten; doch so groß war die Verehrung mit welcher Se. kön. Hoheit ihn behandelte, daß man den Prinzen, indem er zugab Händel habe Grund gehabt sich zu beschweren, äußern hörte: 'Wirklich, es ist hart, diese armen Leute' er meinte die Spieler 'so lange vom Stundengeben und andern Geschäften abgehalten zu haben.' Wenn aber die Ehrendamen oder sonstige weibliche Begleiter des Hofes während der Aufführung plauderten, so fürchte ich daß der moderne Timotheus nicht bloß fluchte sondern auch Namen rief; doch die Prinzessin von Wales pflegte dann mit gewohnter Milde und Sanftmuth zu sagen: 'Still, still! Händel ist böse.'"[57]

55) Werte Mattheson's über Gerber im Neuen Capellmeister S. 181.
56) *Burney*, History V, 666—67.
57) *Burney*, Sketch in Commemoration p. 36.

Die harmonische Vereinigung wunderbarer Geistes- und Körperkräfte, welche seine imposante Persönlichkeit bildete, verlieh einem solchen Auftreten erst den rechten Nachdruck und bei allem Ungewöhnlichen eine maßvolle Würde. Seine Körperkraft war so groß, daß er stundenlang mit gekoppelter Orgel spielen konnte. Hatte er, was anfangs in England häufig der Fall war, eine Orgel unter Händen, welche zwei Claviere besaß aber kein Pedal, so bildete er sich ein solches mit Hülfe eines Stückes Blei[38]: ein Verfahren welches nur bei einer Händel'schen oder Bach'schen Beweglichkeit möglich war. Seine spätere Corpulenz gab seinem Ansehen zwar etwas Bärenhaftes, was in Witzen und Spottbildern ausgebeutet wurde, scheint aber seinem Spiele nicht im mindesten hinderlich gewesen zu sein. „Im Hause der Sängerin Gibber pflegte er Sonntags Abends den Schauspieler Quin zu treffen, welcher trotz seiner angebornen Rauhheit ein großer Liebhaber der Musik war. Gleich das erste Mal, als Quin gegenwärtig war, bat Frau Gibber den großen Tonkünstler sich an's Clavier zu setzen, und ich erinnere mich daß er die Ouvertüre aus Siroe II. 1809 spielte und uns alle durch die außerordentliche Nettigkeit entzückte, mit welcher er die Jigg am Schlusse derselben vortrug. Als Händel weg gegangen war, wurde Quin von Frau Gibber gefragt, ob er nicht meine, daß Händel eine allerliebste Hand habe. 'Eine Hand, Madame?' versetzte Quin, 'Sie irren, 's ist ein Fuß.' Ach was! sagte sie, hat er nicht einen schönen Finger (Anschlag)? 'Jehen, Madame, bei meiner Treu!' Wirklich war seine Hand damals so fett und rund, daß die Knöchel, die doch gewöhnlich hervor stehen, bei ihm, wie bei kleinen Kindern, Grübchen bildeten und im Fleische lagen; sein Anschlag war dessen ungeachtet so sanft und der Ton des Instrumentes so gemäßigt, daß seine Finger an die Tasten anzuwachsen schienen. Sie waren so gebogen und dicht an einander, wenn er spielte, daß man keine Bewegung und kaum die Finger selbst wahrnehmen konnte."[39]

Händel's Arbeitsfreudigkeit und Fleiß, wenn man auch nur die auf das Clavier- und Orgelspiel sowie auf die Einübung und Auf-

38) Mattheson, Critica Musica II, 150.

39) *Burney*, Sketch in Commemoration p. 35.

führung der Musik verwendete Zeit in Anschlag bringt, war recht eigentlich ein deutscher Fleiß und zeigt ihn als Abkömmling eines Volkes, welches noch immer, in der Heimath wie in der Fremde, am andauerndsten und wohl auch am reinsten bemüht gewesen ist, den Fluch Adam's, im Schweiße des Angesichtes Brod zu essen, sich in einen Segen zu verwandeln. „Er hatte ein Lieblingsharpsichord von Ruckers, dessen Tasten durch unaufhörliche Uebung ausgehöhlt waren wie ein Löffel.“[60] „Wie man mir erzählt hat, übte er sich während der Oratorienzeit fast unaufhörlich; und das muß entweder der Fall, oder sein Gedächtniß ungewöhnlich stark gewesen sein, denn in seiner Blindheit spielte er verschiedene von seinen alten Orgelconcerten, die er durch vorherige Uebung seinem Gedächtnisse eingeprägt haben muß. Zuletzt jedoch zog er es vor, sich lieber auf seine Erfindung als auf seine Erinnerung zu verlassen: denn indem er dem Orchester nur das Gerippe oder die Ritornelle eines jeden Satzes gab, spielte er alle Solosätze aus dem Stegreif, während die übrigen Instrumente ruhten und auf das Zeichen eines Trillers warteten, bevor sie die Bruchstücke der Symphonie abspielten welche in ihren Büchern standen.“[61] Derartige Orgelconcerte wurden nicht in allen Oratorien angebracht, dagegen fehlte in keinem derselben das Orgelsolo mit welchem Händel seine Versammlung in einem der Zwischenakte regalirte. Es war eine freie Phantasie, ein Capriccio oder, wie es die Engländer bezeichnend aber schwer übersetzbar nennen, Voluntary oder ein Freispiel, also das, worin er von jeher auf der Orgel seine Stärke hatte, nur von den Doppelfugen, welche einst Mattheson und später die Besucher des Nachmittagsgottesdienstes in der St. Paulskirche in Erstaunen setzten, jetzt darin sich unterscheidend, daß es sich noch rücksichtsvoller der Fassungskraft der Zuhörer anbequemte und mehr dem Angenehmen und Lieblichen, als dem Gelehrten nachging, ohne die Tugendkunst gerade auszuschließen. Ein Zuhörer Händel's aus seinen letzten Jahren führt Rousseau's Beschreibung des Präludiums an, in welcher es heißt: „Auf der Orgel und dem Clavier ist die Kunst des Präludirens von besonderer Wichtigkeit: hier ist es

[60] *Hawkins*, History V, 112.

[61] *Burney*, Sketch in Commemoration p. 10.

die Fähigkeit, aus dem Stegreif Stücke zu componiren und auszuführen, welche voll sind von allem was nur die künstlichste und gelehrteste Composition enthalten kann, sei es in der Anlage, in Fugen, Nachahmungen, Modulationen und Harmonien. Es ist vernämlich solch ein Präludium, in welchem große Musiker, befreit von den engen Fesseln, welche das kritische Auge ihnen bei der Ausführung geschriebener Musik anlegt, jene glänzenden und kunstvollen Tonmassen erzeugen welche die Zuhörer in Erstaunen setzen. Um dieses zu können, ist eine vollkommne Meisterschaft auf dem Instrumente und eine zarte und geläufige Hand keineswegs ausreichend; das Feuer des Genies muß hinzu kommen, der schöpferische Geist der in demselben Augenblicke solche Toureihen zu schaffen und auszuführen vermag, welche am meisten die Gesammtharmonie und die Freude der Zuhörer erhöhen" — — Und setzt hinzu: „Das ist Rousseau's Idee von einem guten Präludium, und wenn irgend einer meiner Leser alt genug ist um sich zu erinnern, wie der große Händel jenes Capriccio ausführte, welches er gewöhnlich zwischen einem der Akte seiner Oratorien im Coventgarden-Theater spielte, der wird, glaube ich, mit mir übereinstimmen, daß die unübertreffliche Vorzüglichkeit dieses Spiels durch keine Worte vollkommner ausgedrückt werden kann, als durch die des angeführten Schweizer Kritikers. Was mich betrifft, so gestehe ich, daß die ungleich bessere Weise, in welcher seine Oratorien beides in vocaler und instrumentaler Hinsicht seitdem in der Westminsterabtei und anderswo aufgeführt sind, mir jenes Orgelsolo nicht zu ersetzen vermag, welches nun leider! nicht mehr gehört wird."[62] Das sagt jemand, der weit entfernt war, ein Bewunderer Händel'scher Kunst zu sein, so weit daß er bei einer früheren Gelegenheit an Horaz Walpole schreiben konnte: „Laß Händel's Musik auf dem harten Trommelfell königlicher Ohren (Georg's III.) vibriren, ich bin nicht dafür gemacht."[63]

62) Essays, historical and critical, on English Church Music. By *William Mason*. York, 1795. 8. p. 13–16.

63) Brief an H. Walpole v. 6. Febr. 1778. „As to Giardini, look you, if I did not think better of him than I do of Handel, my little shoemaker would not have had the benefit he will have (I hope) from this labour of my brain. Let Handel's music vibrate on the tough drum of royal ears,

Doch ein anderer Freund Walpole's, unſer Sir John Hawkins, war einer der wärmſten Verehrer des großen Mannes und hat uns ebenfalls eine Schilderung ſeines Orgelſpiels hinterlaſſen. „Sein Spiel auf der Orgel anlangend", beginnt Sir John, „iſt das Bereich der Sprache ſo beſchränkt, daß es faſt eine vergebliche Unternehmung iſt, daſſelbe auf andere Weiſe beſchreiben zu wollen, als hinſichtlich ſeiner Wirkung. Ein ſchöner und zarter Anſchlag, ein fliegender Finger und ein fertiger Vortrag der ſchwierigſten Gänge iſt das was man bei untergeordneteren Künſtlern zu preiſen pflegt: an dieſe Dinge dachte man bei Händel nicht, deſſen Vortrefflichkeiten von einer weit höheren Art waren; denn ſeine erſtaunliche Gewalt über das Inſtrument, die Fülle ſeiner Harmonie, die Großheit und Würde ſeines Styles, ſeine unbegrenzte Einbildungskraft und die Fruchtbarkeit ſeines Erfindungsvermögens waren Eigenſchaften, welche die genannten geringeren Zeichen der Künſtlerſchaft gänzlich abſorbirten. Gab er ein Orgelconcert, ſo war es gemeiniglich ſein Verfahren, daſſelbe einzuleiten mit einem freien Präludium in den Octaven[84], welches ſich in einer langſamen und feierlichen Folge in das Ohr einſtahl; die Harmonie dicht gewebt und ſo voll wie es nur auszudrücken möglich war, die einzelnen Perioden erſtaunlich kunſtvoll mit einander

I am for none of it." *Walpole*, Letters ed. by *Cunningham* V, 26. Es handelte ſich hier um den von Mason gedichteten Operntext „Sappho", welchen der Geiger Giardini componirte; obige ſpitze Worte ſind durch eine Aeußerung Walpole's hervorgerufen. Letzterer erwidert: „I sent your Act to Giardini, and wish he may make it discourse most eloquent music. His violin to be sure will make a long soliloquy; but though I like Handel, I am not bigoted. I thought Dryden's Ode more harmonious before he set it than after, yet he had expression; and I prefer Charles Fox's native wood notes to Burke's feigned voice, though it goes to the highest pitch of the gamut of wit." Letters V, 29. Bei dieſen recht hübſchen Worten des geiſtvollen Mannes, der in jungen Jahren auch weidlich über Händel gewitzelt hatte, iſt nun zu bemerken, daß Händel Dryden's Alexanderfeſt componirte, als H. Walpole noch auf der Schulbank ſaß, letzterer daher wohl ſchwerlich einen ſelbſtändigen Eindruck von dieſer Dichtung vor ihrer Compoſition empfangen haben kann und nur das Urtheil oder Vorurtheil ſeiner Lehrer wiederſpiegelt.

84) ſoll wohl heißen: mit einem Vorſpiele, welches ſeiner Melodie nach die Octave der Tonart des folgenden Concertes auf eine kunſtvolle Weiſe langſam auf und ab ſteigt, wie es u. a. bei dem ſchönen Präludium zur 5. Suite im 1. Theil der Klavierſtücke der Fall iſt; ſ. oben S. 192.

verbunden, wobei dennoch das Ganze vollkommen verständlich blieb und den Anschein einer großen Einfachheit hatte. Einem solchen Präludium folgte sodann das Concerto selbst, welches er mit einem Grade von Geist und muthiger Sicherheit ausführte, dem niemals einer gleich zu kommen sich vermaß. Dies war im allgemeinen die Art seines Spieles; aber wie soll man die Wirkung desselben auf die entzückte Versammlung beschreiben! Stille, der wahrste Beifall, erfolgte in dem Augenblicke, in welchem er sich anschickte die Orgel zu berühren, eine so tiefe Stille, daß sie das Athmen hemmte und über den Lauf der natürlichen Functionen Gewalt zu üben schien, während seine wunderbare Hand die Aufmerksamkeit der Hörer wach erhielt nur um jene bezaubernden Töne zu vernehmen welche sie hervor brachte[63]) .... Zu den Zeiten wo die Musik noch weniger allgemein verbreitet war als sie es jetzt ist, waren manche, sowohl Männer als Frauen, naiv genug zu gestehen, daß ihnen der Sinn dafür fehle, indem sie sagten 'Ich habe kein Ohr für Musik': und eben solche Personen, welche, wären sie sich selbst überlassen geblieben, die Aufmerksamkeit Anderer durch Geschwätz unterbrochen hätten, wurden durch Händel's Spiel nicht nur in Stille und Entzücken versetzt, sondern waren auch gewöhnlich die lautesten im Beifallklatschen. Dieses, wenn man es auch nicht für einen kunstverständigen Beifall halten kann, war doch ein viel stärkerer Beweis von der Macht der Harmonie, als dieselbe Wirkung bei einer nur aus einsichtigen Kennern und vernünftigen Bewunderern der Tonkunst bestehenden Versammlung gewesen wäre", — und zwar besonders deßhalb, weil Händel eine solche Wirkung erzielte ohne, wie so viele andere berühmte Virtuosen früherer und späterer Zeit gethan haben, die Würde der Kunst zu verletzen. Denn niemals rief er mit irgend einer Seite seines Spiels je den Spott hervor, was doch in seiner Umgebung sicherlich geschehen wäre, hätte er den unerhörten Beifall irgendwie durch äußerliche Kunststücke erreicht; sein Spiel war vielmehr so rein und auch in sittlicher Hinsicht so vollgehaltig,

63) Wer denkt hier nicht an das schöne, im zweiten Bande S. 375 mitgetheilte Lied, in welchem die Wirkung seines Orgelspiels fast mit denselben Worten geschildert wird!

daß es, wie das angeführte Lied v. J. 1735 sagt, selbst die Grollenden bewegte und Feinde versöhnlich stimmte, und seine gebildetsten und strengsten Zuhörer haben nie etwas anderes darin vernommen als das Flügelrauschen des ächten Kunstgeistes.

„In Händel's Person", fährt Hawkins fort, „schienen sich alle Vollkommenheiten der musikalischen Kunst zu vereinigen. Er hatte es niemals bis zu einem meisterhaften Violinisten gebracht und die Uebung auf diesem Instrumente unterlassen seit er in der Hamburger Oper den Flügel spielte; jedoch, wenn es ihm einfiel die Wirkung irgend eines von seinen Violinstücken zu versuchen, war sein Geigenton ein solcher, den sich die fähigsten Meister zum Muster nehmen konnten. Ja was noch außerordentlicher ist, ohne eine besondere Stimme zu haben war er ein vorzüglicher Sänger solcher Musik, welche mehr einen gefühlvollen Ausdruck der Melodie, als einen schnellen und gewandten Vortrag erforderte. In einer Unterhaltung mit dem Verfasser dieses Werkes lieferte er einstmals den Beweis, daß eine schöne Stimme nicht das Haupterforderniß des Gesanges ist; das Gespräch betraf den Kirchengesang (psalmody), wobei Hr. Händel behauptete, daß einige der herrlichsten Melodien, welche in deutschen Kirchen üblich sind, von Luther componirt seien, namentlich diejenige, welche man in England zu dem hundertsten Psalm singe[66], und noch eine andere welche er mir darauf vorsang[67] und dadurch obige Bemerkung veranlaßte. In einem Hauscoucerte bei Lady Rich ließ er sich bewegen einen langsamen Gesang vorzutragen und that dies in einer Weise, daß Farinelli, welcher gegenwärtig war, kaum dazu gebracht werden konnte, nach ihm zu singen."[68] Farinelli kann es unmöglich gewesen sein, da nichts gewisser ist, als daß Händel mit keinem Sänger der Gegenoper gesellschaftlich verkehrte, und am allerwenigsten mit Farinelli. Hawkins wird hier, wie so oft, die Namen verwechselt haben.

Die hier über Händel's Spiel angeführten Berichte von Mattheson bis Mason und Hawkins befassen aus des Meisters Leben

66) vermuthlich meinte er „Nun leb mein Seel den Herren", an welchem Gesange aber Luther keinen Antheil hat.

67) unzweifelhaft war dies „Ein feste Burg ist unser Gott".

68) *Hawkins*, History V, 113—15.

einen Zeitraum von fünf und funfzig Jahren und zeigen dennoch die merkwürdigste Uebereinstimmung. Sie alle legen das Hauptgewicht auf das ächt Künstlerische und Unwillkürliche und auf die hervor gebrachte Wirkung. Ist die Art und Stärke der Wirkung der Prüfstein aller musikalischen Virtuosität, so besaß Händel diese in einem Grade, der so unübertroffen wie segenbringend war; denn er entzückte und begeisterte die, welche musikalisch hochgebildet waren, und öffnete denen das Ohr, die für diese Kunst keinen Sinn zu haben meinten. Das ist aber erst die rechte und geschichtlich bedeutende Wirkung, welche die Grenzen der Tonkunst erweitert indem sie selbst die bisher unempfindlichen Gemüther bewegt.

In demselben Verlage sind erschienen:

Briefe von Beethoven an Marie Gräfin Erdödy, geb. Gräfin Nitzsky und Mag. Brauchle. Herausgegeben von Dr. Alfred Schöne. gr. 8. 1860. geh. 10 Ngr.

Chrysander, F., Jahrbücher für musikal. Wissenschaft. Erster und zweiter Band. gr. 8. netto à 2 Thlr. 24 Ngr.

—— G. F. Händel. (Biographie.) 1. u. 2. Bd. gr. 8. 1858. 60. geh. à 2 Thlr. 15 Ngr.

Hauptmann, M., Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.

Jahn, Otto, W. A. Mozart. (Biographie) 4 Theile. Mit 5 Bildnissen, Fascimile von W. A. Mozart's Handschrift etc. gr. 8. 1856 u. 59. carton. 13 Thlr.

—— Gesammelte Aufsätze über Musik. 2. unveränd. Abdruck. gr. 8. 1867. geh. 1 Thlr. 24 Ngr.

v. Köchel, Ritter L., Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. hoch 4. 1862. Cart. 3 Thlr.

Köhler, L., Systematische Lehrmethode f. Clavierspiel u. Musik. 1. u. 2. Band. Mit 10 Figuren. gr. 8. 1857 u. 58. 5 Thlr. 15 Ngr.

—— Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Supplement zu jeder Clavierschule. gr. 8. 1862. 1 Thlr. 6 Ngr.

Kolbe, O., Kurzgefasste Generalbasslehre. gr. 8. 1862. 21 Ngr.

Krüger, Ed., System der Tonkunst. gr. 8. 1866. geh. 2 Thlr. 24 Ngr.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Komposition. I. Band. 3. Auflage. 1866. II. Band. 2. Aufl. 1864. à 3 Thlr. III. Band 1860. 3 Thlr. 15 Ngr.

Marx, A. B., die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. I. Thl. 6. Aufl. II. Thl. 6. Aufl. III. u. IV. Thl. 3. Aufl. gr. 8. 1857 u. 64. geh. à 3 Thlr.

—— Allgemeine Musiklehre. 7. verbesserte Aufl. gr. 8. 1863. geh. 2 Thlr.

—— die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. gr. 8. 1855. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

—— Vollständige Chorschule mit Uebungssätzen in Partitur. Lex.-8. 1860. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.

—— Ausgesetzte Stimmen z. d. Uebungssätzen der Chorschule. Lex.-8. 1 Thlr.

Nottebohm, Gust., ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. hoch 4. 1865. 15 Ngr.

Oesterley, H., Academische Vorlesungen über Theorie der Musik. gr. 8. 1861. geh. 1 Thlr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 6. Aufl. gr. 8. 1866. geh. 1 Thlr.

—— Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Komposition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien etc. gr. 8. 1859. 1 Thlr.

Schneider, K. E., Zur Periodisirung der Musikgeschichte. gr. 8. 1863. 10 Ngr.

—— Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. Erste — kantillirende — Periode. gr. 8. 1863. 2 Thlr.

—— Dasselbe. Zweite, kontrapunktische oder mehrstimmige Periode. gr. 8. 1864. 3 Thlr. 15 Ngr.

—— Dasselbe. Dritte Periode: das strophische Stimmungslied. gr. 8. 1865. 2 Thlr. 15 Ngr.

Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1—3. Abtheilung gr. 8. 1853. 54. 4 Thlr. 25 Ngr.

Tucher, G. Freiherr von, Ueber den Gemeindegesang der evangel. Kirche. Ein Nachtrag zu des Verfassers „Schatz des evangel. Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation." gr. 8. 1867. geh. 10 Ngr.

Volkmar, Wilh., Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauch für Schullehrer-Seminarien. gr. 8. 1860. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.

Winterfeld, Karl v., der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 3 Theile mit 80 Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1843—47. geh. netto 46 Thlr.

—— über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr.

—— zur Geschichte heil. Tonkunst. 2 Bde. gr. 8. 1850 u. 52. geh. 3 Thlr. 15 Ngr.

Wohlfahrt, Heinr., Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauch für Clavierschüler. 8. 1866. 10 Ngr.

—— Wegweiser zum Componiren für Musik-Dilettanten. 8. 1858. geh. 15 Ngr.

—— Theoretisch-praktische Modulation-Schule. 8. 1859. geh. 10 Ngr.

Händel's Oratorientexte.

Mus. 3353

Uebersetzt

von

G. G. Gervinus.

BIBL. VNIVERS. LIPS.

Berlin.
Verlag von Franz Duncker.
1873.

Vorwort.

Ich habe von wohlwollenden und lernwilligen Lesern meines Händelbuches vielfach zwei begründete Klagen und Wünsche hören müssen, denen ich gern die vollste Berücksichtigung gewähren möchte, wenn es nur so leicht wäre zu können wie zu wollen. Zu dem vollen Verständniß des zweiten Abschnitts*), sagt man mir, sei ein stattlicher Band von Musikbeilagen unerläßlich, zusammengesetzt aus den wesentlichsten Beispielen, auf welche dort Bezug genommen ist; er werde, von der einzelnen Belehrung aus den einzelnen Stücken ganz abgesehen, im großen Ganzen schon die wichtigste Illustration der aufgestellten Theorie sein als eine allererste musikalische Sammlung, die, einer ganz innerlichen Methode folgend, rein auf den psychischen Charakter und Gehalt der eingereihten Gesangstücke gegründet wäre. So natürlich dieser Wunsch ist, und so leicht eine solche Sammlung gemacht wäre, so wenig übersieht man doch gleich die Schwierigkeiten, die mit ihrer Herstellung verknüpft sind; gleichwohl hoffe ich, daß dafür über kurz oder lang werde Rath geschafft werden. — Die zweite Klage bezog sich auf den dritten Theil des Buches**), der einer noch umfassenderen Auf-

*) Zur Aesthetik der Tonkunst. Aus der Natur der menschlichen Seele.
**) Händel und Shakespeare. Eine Parallele.

bellung bedürfe. Shakespeare's Werke könne man haben und kennen und, wenn man sich darum bemüht, auch sehen; Händel's Werke aber seien, auch nun nach dem zehnjährigen Fortgang der Ausgabe der Händel-Gesellschaft, noch nicht der Hälfte nach in Deutschland bekannt; die Ausgabe sei auf den Besitz von etwa 260 Mitgliedern der Gesellschaft oder Vereine beschränkt; ein Verständniß der Werke auf und aus dem Papier sei den Wenigsten möglich; von den (nun fast alle gedruckten) Oratorischen Werken sei eine ganze Reihe nach nirgend, die wenigsten von Allen in ihrem ganzen Umfange aufgeführt und gehört worden; der Genuß des Ganzen der Werke sei dadurch erschwert oder unmöglich gemacht, auf den in der Parallele doch ein so großes Gewicht gelegt sei. Den Wünschen nun, die sich in diesen Beschwerden bergen, so, wie es geschehen könnte und müßte, gerecht zu werden, steht leider nicht in meiner Hand. Es ist immer meine Ueberzeugung gewesen, (mit der ich zwar bei den Puristen unter den befugtesten musikalischen Kennern und Urtheilern anstoße,) daß der ganze Werth der oratorischen Musikdramen Händels, des Kernes seiner Werke, auch dem sinnigsten und denkendsten Theile der Welt, wie sie heute nun einmal musikalisch gewöhnt ist, nur durch eine wohlverstandene Bühnenaufführung erschlossen werden könne. Man hat unlängst in Düsseldorf mit Mendelssohn's Paulus, der doch in keiner Weise auf dramatische Effecte angelegt ist, die Erfahrung gemacht, wie ganz anders ein musikalisches Werk belebt wird, wenn das Verständniß seines Inhalts ohne Mühe und Anstrengung

dadurch erlangt wird, daß man ihn, dem Auge ſichtbar verſtellend, dem Geiſte unmittelbar ergreiflich macht: unendlich viel mehr würde dieß bei Händels Muſikdramen der Fall ſein, von welchen eine ganze Reihe in ihrem Inhalte ganz wie auf dramatiſche Action berechnet, die Alle ausnahmslos, wie ſelbſt die unſceniſchen Oratorien, in einem durchaus dramatiſchen Geiſte geſetzt ſind. Aber in dieſer Beziehung freilich kann ich nur an der Seite meiner freundlichen Leſer mitwünſchen, nichts zur Befriedigung der Wünſche thun. Ein höchſt Geringfügiges, was ich entgegenbringen kann, biete ich in dieſer Sammlung der Händel'ſchen Oratorientexte an. Man kann aus ihr zunächſt den geiſtigen Zuſammenhang kennen lernen, in welchem die in dem Händelbuche angeführten Belegſtücke ſtehen, ſoweit ſie den Oratorien entlehnt ſind. Zugleich aber könnte die Zuſammenſtellung noch einigen anderen, vielleicht nicht unverächtlichen Zwecken dienen. Mir ſcheint, wer mit Verſtand und Achtſamkeit die Gruppe dieſer Texte, auch nur leſend, einmal durchgehen und in Gedanken mit Allem vergleichen möchte, was Allen den größten Tonmeiſtern aller nachfolgenden Zeiten zu Unterlagen für ihre Geſangwerke hat dienen müſſen, der werde, ſelbſt ohne je einen Ton von Händel'ſcher Muſik gehört zu haben, begreifen, daß man ſich hier — trotz ſo mancherlei altmodiſchen Einzelheiten — in einer ganz eigenen, ganz einzig begünſtigten Zone der muſikaliſchen Welt befinde. Wer ferner dieſe Texte bei gelegentlichen Aufführungen Händel'ſcher Oratorien in die Hand nehmen wollte, dem würden ſie Gelegenheit

und Mittel bieten zu einer Centrelle, wie sich die jeweilige Darstellung zu der ächten Gestalt des betreffenden Werkes verhalte. Nicht alle Oratorien Händels können ganz ungekürzt zur Aufführung kommen; die meisten aber pflegt man uns leider noch immer durch wenig erwogenes Beschneiden entstellt, zuweilen ins Unkenntliche verunstaltet vorzuführen. Ich habe mir nun erlaubt, in den Texten in gewöhnlicher Schrift setzen zu lassen, was nach meinem Urtheile unerläßlich beibehalten werden müßte; in einer zweiten (Cursiv-) Schrift anzudeuten, was allenfalls, wenn Zeit und Mittel fehlen, wegbleiben könnte, und noch in einer dritten (Petit-) Schrift das zu bezeichnen, was füglich ausfallen dürfte, ja selbst zweckmäßiger ausfallen sollte. Diese Ausscheidungen sind nicht nach Liebhabereien gemacht, sondern nach praktischen Erfahrungen von solcher Ausdehnung, wie sie auch der vielseitigsten Direktion kaum möglich wäre anzustellen; sie sind weniger in Rücksicht auf den Werth der Tonstücke, nach dem Gutfinden persönlichen Geschmacks, sondern hauptsächlich in Rücksicht auf die einheitliche Gestalt der Werke gemacht: die hier und da durch ungeschickte Auswüchse der Texte einen Schaden gelitten hat, den auch die geschickteste musikalische Ueberkleidung nicht gut machen konnte.

Heidelberg.

Gervinus.

Erläuterungen zum Vorwort.

Die im Eingang des Vorwortes besprochene Beziehung zu dem Händelbuche, d. h. zu dem im Jahre 1868 erschienenen Werke meines Mannes „Händel und Shakespeare", würde den meisten Lesern dieser Oratorientexte unverständlich sein. Ich fand daher die Mittheilung unerläßlich, daß noch im Herbste 1870 der Plan vertag, dieselben jenem Werke als zweiten Band anzuschließen. Aber zuerst der Krieg und dann der Tod meines theuren Mannes, verzögerten die Herausgabe, die später aus verschiedenen Gründen, in der beabsichtigten Weise, ganz unterbleiben mußte.

Um so mehr war es mein Wunsch, die Uebersetzungen besonders drucken zu lassen, dem sich allerdings manche Bedenken entgegen stellten. Diese Arbeit, während eines zwanzigjährigen Zeitraumes, in meines Mannes schönsten Mußestunden mühelos entstanden, hatte bereits ihre Bestimmung in der deutschen Gesammtausgabe Händel's gefunden. Der Absicht, sie selbstständig zu veröffentlichen, lagen, wie schon mitgetheilt, jene Beziehungen zu „Händel und Shakespeare" zu Grunde sowie die am Schlusse des Vorwortes in Aussicht gestellte dreifache Anordnung zu musikalischen Aufführungszwecken, wovon aber nur die

letzte*) — „das, was füglich ausfallen dürfte, ja selbst zweckmäßiger ausfallen sollte“ — vollendet worden ist. Diese Unvollständigkeit, die mir um so schmerzlicher erscheinen mußte, als mein Mann ein so großes Gewicht auf diese Zusammenstellungen legte, sowie jene zerrissene Verbindung mit dem „Händelbuche“ — Beides konnte mich wohl zur Frage veranlassen, ob es in meines Mannes Sinne nicht zu anspruchsvoll erscheinen möchte, die Uebersetzungen ohne jegliche Hinzufügung eines neuen selbstständigen Zweckes wie ihn die Zusammenstellungen geboten hätten, in einer Separat-Ausgabe zu veröffentlichen. Ich muß hier noch andeuten, daß die Ueberschrift zu jenem beabsichtigten zweiten Bande nicht den Ausdruck „übersetzt“ sondern „zusammengestellt“ von G. G. Gervinus erhalten sollte; ein Beleg zu dem eben Mitgetheilten. Allein diese Zweifel wurden von der entschiedenen Ueberzeugung beseitigt, daß doch noch eine Hauptrücksicht meines Mannes zum Entschluß, diese Uebersetzungen herauszugeben, mitgewirkt habe, nämlich die, daß die eingehende ruhige Betrachtung derselben, einen übersichtlichen Vergleich mit dem Besten aller andern musikalischen Textunterlagen leichter ermögliche und daß ein solcher wohl geeignet sei, zu einem ernsteren Studium der Händel'schen Musik und zu einer tieferen Bewunderung vor dem größten Genius unserer Nation aufzufordern.

---

*) Ich habe diese vereinzelte Zusammenstellung, statt der in dem Vorworte angekündigten Schriftänderung, durch Einklammerung | | bezeichnen lassen.

Wenn es noch irgend einer Rechtfertigung zu diesem eigenmächtigen Schritte bedürfen sollte, so würden wohl am sichersten die eignen Worte des geliebten Mannes für mich sprechen. In einem Briefe aus dem Sommer 1870 sagt er bezüglich dieser Fragen: „Von Anfang an hat mich, und besonders meine Frau, der Gedanke bewegt, daß zum Verständniß meines Händelbuches, die Beigabe von Musikstücken, wenigstens die Mittheilung der Textdichtungen, auf die darin Bezug genommen wird, eigentlich unerläßlich sei."

Indem ich dem verehrten Verleger Herrn Franz Duncker für die bereitwillige Uebernahme dieser Oratorien-Texte meinen Dank sage, übergebe ich dieselben mit wehmüthiger Freude, als ein letztes Andenken meines Mannes, der Oeffentlichkeit.

Heidelberg, 20. Mai 1873.

Victoria Gervinus.

Inhaltsverzeichniß.

Hymnen.

	Komponirt	Seite.
Jubilate (Zur Feier des Friedens von Utrecht.)	1713.	3
Utrechter Tedeum (Zur Feier des Friedens von Utrecht.)	1713.	4
Dettinger Tedeum (Zur Feier des Sieges bei Dettingen.)	1743.	4
Pfalmen (Alttestamentliche Hymnen.)	1718 — 19.	5
Ordnungshymnen	1727.	13
Vermählungshymne	1736.	14
Trauerhymne	1737.	15

Oden.

Alexanderfest. Ode von Dryden.	1736.	17
Cäcilien-Ode. Text von Dryden.	1739.	21

Oratorien.

Israel in Aegypten	1738.	27
Trobsinn, Schwermuth und Mäßigung	1740.	32
Text der drei ersten Theile von Milton, des letzten Theiles von C. Jennens.		
Mirthus	1741.	41
Gelegenheits-Oratorium	1746.	51

Musikalische Dramen.

Esther	Text von Samuel Humphreys	1720.	61
Acis und Galatea	John Gay	1720.	72
Debora	Samuel Humphreys	1733.	79
Athalia	Samuel Humphreys	1733.	93
Saul	Newburgh Hamilton	1738.	108
Samson. Nach Milton's Samson Agonistes von	Newburgh Hamilton.	1741.	130

		Erscheinungsjahr	Seite
Semele.	Text von William Congreve	1743	151
Hercules.	Thomas Broughton	1744	173
Belshazzar.	Charles Jennens	1744	191
Jephtha.	James Miller	1746	217
Judas Maccabäus.	Thomas Morell	1746	242
Joshua.	Thomas Morell	1747	254
Alexander Balus.	Thomas Morell	1747	269
Solomon.	Thomas Morell	1749	286
Susanna		1749	301
Theodora.	Text von Thomas Morell	1749	321
Die Wahl des Hercules.	Nach Spencer's Feenreich	1750	337
Jephtha.	Text von Thomas Morell	1751	361
Sieg der Zeit und Wahrheit.	Nach dem Italienischen übersetzt von Thomas Morell	1757	380

Hymnen, Oden und Oratorien.

Jubilate.

Zur Feier des Friedens von Utrecht 1713.

Arie O frohlocke in dem Herrn, frohlocke alle Welt!

a.

Chor.

Chor. Dient dem Herrn mit Freuden, und tretet vor sein Antlitz mit Gesang.

Duo. Und erkennt daß der Herr unser Gott, und daß Er uns gemacht hat, und nicht wir uns selbst, zu seinem Volke, zu der Trift seiner Weide.

Chor. O gehet ein zu seinen Thoren mit Danksagung, und zu seinem Haus mit Preis: seid dankbar gegen ihn und rühmet seinen Namen.

Trio. Denn der Herr ist freundlich, seine Gnade ist unvergänglich, seine Wahrheit besteht zu allen Zeiten.

Chor. Ehre und Preis sei dem Vater, Ehre und Preis dem Sohn und auch dem heil'gen Geist.
Wie es war im Anbeginn, und ist nun und ewig wird sein ohne Ende, Amen.

Te Deum.

Zur Feier des Friedens von Utrecht. 1713.
Der Text gleichlautend mit dem

Te Deum.

Zur Feier des Sieges bei Dettingen. 1743.

Chor. Wir preisen dich, o Gott; wir bekennen dich als unsern Herrn.

Chor. Alle Welt verehret dich, den Vater ewig mächtig.

Chor. Dir singt der Engel lauter Chor; dir singt der Himmel und sein mächtig Heer.

Chor. Vor dir Cherubim und Seraphim, in Ewigkeit lobsingen sie vor dir: Heilig, heilig, heilig, Herr Gott Zebaoth! Voll sind Erd' und Himmel der Herrlichkeit deines Ruhmes.

Chor. Der hochgelobte heil'ge Chor der Apostel preist dich; die hochgepries'ne Schaar der Propheten preist dich; die große Heerschaar der Märtyrer preist dich. Die heil'ge Kirche durch die ganze Welt, sie bekennet dich, den Vater unermeßlicher Herrlichkeit, und deinen lehren wahren einzigen Sohn, wie auch den heil'gen Geist, den Tröster.

Arie Du bist der Herr der Ehren, o Christ! Du bist in
a Chor. Ewigkeit der Sohn des Allvaters.

Arie. Als du genommen auf dich die Erlösung der Welt, hast du nicht verschmäht der Menschheit Loos.

Chor. Als du siegreich zerbrachst den Stachel des Todes: thatst du auf die Gefilde des Himmels für all' die Gläub'gen.

Trio. Du sitzest zu der Rechten des Herrn, in der Herrlichkeit des Vaters.

Chor. Und wir glauben, daß du einst kommst herab zum Gericht. Und darum fleh'n wir: hilf den Deinen, die du hast erkauft durch dein köstlich Blut.

Chor. Nimm uns auf in deiner Heil'gen Zahl zur Herrlichkeit auf ewig. O Herr, hilf den Deinen und segne dein Erbe. Leite uns, heb' uns empor zur Ewigkeit.

Chor. Tag für Tag erschallt dein Preislied,
deinem Namen zum Ruhm immerdar und endlos.

Arie. Verleih' uns, Herr, zu schirmen uns heut' vor aller Sünd'. O Herr, sei uns gnädig; laß, Herr, deine Gnade leuchten auf uns, wie unsre Hoffnung zu Dir steht.

Chor. O Herr, auf dich steht mein Hoffen, wirf mich nicht in das Verderben.

Psalmen.

Zwischen 1718 — 1718.

Chor. **Psalm 9, 11, 12, 13.** Auf den Herrn steht sein Vertrauen; wie heißt ihr denn meine Seele zu fliehn wie ein Vogel auf eure Berge?

Arie. Gott ist mein fester Schirm und Schild
vor harter Dränger Wuth;
wenn Unheil droht, nimmt uns sein Arm
in sichre treue Hut.

Chor. Denn sieh', die Bösen ziehen den Bogen
und richten ihren Pfeil,
heimlich belauernd im Versteck den Mann
von frommem Sinn.

Arie. Doch Gott, der hört des Dulders Ruf
und weiß um seine Qual,
er wird erstehn zu seinem Heil
trotz Feindes Macht und Zahl.

Chor. Bliß, Feu'r und Schwefel auf ihr Haupt
rauſcht nieder aus dem Sturm.
ſtimmt an in getterfüllter Bruſt
Erhab'nen Pſalmgeſang.

Arie. Der gute Gott lohnt gute That
mit ſeinem Gnadenlicht,
wenn er dem frommen Mann enthüllt
ſein glänzend Angeſicht.

Chor. Drum eilt mein Sang von Preis durchglüht
zu dir, mein Gott empor,
der ſeinen Knecht in tiefer Noth
zu ſolcher Gnad' erkor.

Arie. **Pſalm 27, 1, 2, 3.** Der Herr iſt mein Licht, mein Hort und Heiland; wen doch ſollt' ich ſcheu'n? Der Herr iſt die Kraft, die mich ſtärkt; vor wem denn fühlt' ich Grau'n und Furcht?

Chor. Ob auch wider mich ein Heer ſich lege, doch ſoll nicht mein Herz verzagen. Und ob harter Kampf mir drohe, doch will ich ſtets vertrau'n auf ihn.

Arie. Nur Eins will ich erfleh'n mir von dem Herrn, dieſes hätt' ich gerne: daß ich mag ruh'n in dem Hauſe meines Herrn all mein Leben lang, um zu ſchau'n die Herrlichkeit des Herrn und zu nah'n ſeinem Tempel.

Chor. Und ich ſpend' in ſeiner Hütte meine Gaben gern und freudig; mit Geſang und Dank will ich preiſen die Macht des Herrn.

Chor. Denn Wer iſt Gott als der Herr? Und wer iſt unſer Hort, wenn nicht der Herr?
Bebend wanket die Erde erſchreckt, die mächt'ge Veſte der Hügel und Berge ſchüttert von dem Erdſtoß und

stürzt in Trümmer. Er schleudert Blitze, es rollt sein Donner und zerschlägt sie.
Ihr Lees war Sturz und Fall, doch wir sind erhoben. O singt dem Herrn mit mir, und laßt vereint ihm Dank und Preis erschallen.

Arie. Der Herr ist mein Hort und mein Schild, mein Herz vertrauet auf ihn, mir ward geholfen. Drum sagt mein Herz fröhlich ihm Dank, drum soll mein Lied ihn erhöhen.

Arie. Es ist der Herr, der schaltet im Meer; der Herr thronet über Weg' und Wasserflut; unser Herr ist König im Reich der Welten auf ewig.

Chor. So preiset und lobt den Herrn, ihr Heil'gen all', und erscheinet vor ihm im Angedenken seiner Heiligkeit. Ich will verkünden sein Lob, von einem Geschlecht zu dem andern. So werden die Völker dankbar dich erhöh'n, jetzt und all'zeit, Amen.

Chor. **Psalm 42.** So wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit, so ruft mein Herz nach dir, o Gott.
Thränen nur sind mein täglich Brod, weil so man spricht: Wo ist nun dein Gott?

Arie. Wenn ich dem sinne nach, dann schütt' ich mein Herz aus vor mir. Denn ich hielt zu dem Haufen mich und führte ihn zum Hause meines Herrn;

Chor. Mit dem Ruf des Danks und Frohlockens, im Haufen derer, die da feiern.

Duo. Warum so voll Gram, o mein Herz, warum so bang und so kummervoll? Kühlest? angsterfüllt?

Chor. Harre du auf Gott, denn ich will ihm danken.

Chor. **Psalm 51.** Erbarme meiner dich, o Gott, nach all' deiner Güte; nach deiner Allbarmherzigkeit, deiner Gnade, tilg' o Herr, meine Sünden.

Duo. Wasche mich rein von all' meiner Missethat und mache mich frei von Sünde.

Recit. Denn ich erkenne meine Schuld, mein Vergehen ist stets mir immer vor Augen.

Arie. Nur an dir, wider dich nur hab' ich gesündigt und hab' gefrevelt dir zum Trotz, daß gerecht du bewährest dich in deinen Worten und lauter im Gericht.

Chor. Laß hören mich von Freud' und Wonne, daß die Glieder, die du schlugest, sich erfreu'n.

Arie. Gieb mir ein rein Herz, o Gott, daß ein Geist, neugeboren, mich belebt. Herr, verbirg vor mir nicht dein Antlitz und nimm deinen heil'gen Geist nicht von mir. O verleih' den Trost mir deiner Hülfe, o Herr, und erhalte mich in freud'gem Geiste.

Chor. Dann führe ich den rechten Pfad die Bösen, der Sünder soll dann sich wenden deines Wegs.

Chor. **Psalm 68.** Herr, mach' dich auf, daß deine Feinde all zerstieben, und daß sie, die dich hassen, flieh'n dein Antlitz.

Arie. Gleich wie der Rauch im Sturm verweht, wirst du sie scheuchen vor dir; gleich wie das Wachs zerrinnet vor dem Feuer, so soll der Frevler fallen vor dem Anblick des Herrn.

Chor. O singt unserm Gott, seinen Namen lobsinget laut! Ehre sei Gott, Halleluja.

Arie. Doch die Frommen sind froh und erfreut in Gott, dem Herrn; sie sind fröhlich und freudig im Herzen.

Chor. O singt unserm Gott; seinen Namen lobsinget laut. Preis sei Gott dem Herrn!

Chor. Vor deinem Zorn, o Herr, sinken Wagen und Roß in Staub hin.
Ehre sei Gott, Halleluja.

Arie. **Psalm 89.** Mein Lied singt auf ewig von der Gnad'
Chor. und Güte unsers Herrn, und mein Mund soll verkündigen seiner Wahrheit Ruhm von einem Geschlechte hin zum andern. Der Himmel preist sein Wunderwerk, und sein Werk, seine Wahrheit rühmt der Heil'gen Schaar.

Arie. Denn wer ist der, der gelten mag ihm gleich in den Wolken, Gott, unserm Herrn? Und wer ist der, von allen Göttern, der ihn erreicht, Gott, unsern Herrn? Gott ist wahrhaft mächtig und verehrt in der Heil'gen hehrem Rath, und ihm gebühret Anbetung von Allen, die um ihn sind. O Herr, o Herr, Gott Zebaeth, wer ist gleich wie du selbst, wie du ein mächt'ger Gott? Deine Wahrheit, o starker Gott, strahlt um deinen ew'gen Thron.

Trio. Du waltest der Wogen auf dem Meer, du stillst die Welle der See, wenn sie sich hebt.

Duo. Der Himmel ist dein, die Erde auch ist dein; denn du schufest die Veste dieses Erdhaus.
Billigkeit, Gerechtigkeit sind die starken Stützen deines Throns. Gnade und Treu strahlt aus deinem Angesicht.

Arie. Heil und Segen ward dem Volke, o Herr, das sich erfreut in dir. Denn es wandelt im Licht deines Angesichts.

Chor. Du bist der Ruhm all' seiner Kraft. Halleluja.

Chor. Psalm 95, 97, 103. O kommt, laßt uns singen unserm Herrn, jauchzet alle und frohlockt in dem Horte unsres Heiles. Laßt uns treten vor sein Antlitz mit Danksagung und jauchzet ihm laut in Spiel und Sang. Denn der Herr unser Gott ist ein großer Gott, ein großer König hoch über alle Götter.

Arie. O kommt anzubeten, fallet nieder und kniet vor dem Herrn, dem Schöpfer. Denn Er ist der Herr unser Gott, und wir sind das Volk seiner Weide und die Heerde seiner Hand.

Chor. Mächtig und prächtig ist es um ihn, lieblich und herrlich in seinem Heiligthum.
Kündet überall den Heiden, daß der Herr gebeut; und daß Er sein Reich so fest schuf, daß es wird bleiben.

Arie. Erhebet hoch den Herrn und betet an in seinem Heiligthum. Denn der Herr, euer Gott, ist heilig.

Arie. Der Herr bewahrt der Frommen Herz, und er errettet sie von der Hand der Gottlosen.

Arie. Denn sieh, so hoch wie der Himmel sich ragend über die Erd' erhebt, so waltet seine Gnade über sie, die ihn fürchten.

Chor. Frohlocket laut und freut euch des Herrn, ihr Frommen; es geht auf sein Licht für die Gerechten, und Heil und Freude für alle fromme Herzen.

Arie Psalm 96, 98, 93. O singet unserm Gott ein neues
u. Lied all', all die ganze Welt.
Chor.

Chor. Sein Lob verherrlicht vor allen Heiden, seine Wunder kündet allen Völkern. Denn der Herr ist groß und seine Herrlichkeit unnennbar, und er ragt an Gewalt vor allen Göttern.

Arie. Die Weg' in dem Meer brauit schauerlich, doch ist der Herr der Himmelshöhen gewaltiger.

Duo. O nahet euch dem Herrn in dem Schmuck der Heiligkeit!

Chor. Alles Erdreich bete staunend an.

Chor. Freut ihr Himmel euch, und alle Welt frohlocke, und das Meer brauf' empor und was darinnen ist!

Chor. **Psalm 135.** O preist den Herrn mit Einem Mund,
stimmt zum Gesang mit ein;
laßt alle Diener seines Throns
ein feiernd Lied ihm weih'n.

Arie. Preist ihn, all' ihr, die ihr sein Haus
besucht in weisem Rath,
und all', die seinem Herbet ihr
in frommer Glut euch naht.

Arie. Denn unire höchste Wonne ist
sein Preis im heil'gen Ring;
mit lautem Dank sein Lob erhöh'n,
das ist ein köstlich Ding.

Arie. Daß Gott ist groß, hat uns bewährt
sein heilvoll mächt'ger Bund;
stets gab er seine Wunderkraft,
der Götter Gott, uns kund.

Chor. In frohem Lied komm' alle Welt
vor Gott mit lautem Dank,
stimmt an in gotterfüllter Brust
hochheil'gen Psalmgesang.

Arie. Gott, deine Gnade kennt kein Ziel,
dein Wort steht fest und wahr,
dir bringen froh die Völker all'
ihr dankbar Opfer dar.

Chor. Im lauten Chor voll Lust, stimm' an
des Schöpfers Lob, o Welt;
es schalle laut empor
bis zu dem Sternenzelt.
Im heil'gen Kreis, ihr Cherubim und Seraphim, singt
seinen Preis. Halleluja.

Chor. **Psalm 145.** Ich will dich erhöhen, o Gott, mein Herr,
will deinem Preis mich weih'n für immer und ewig.

Arie. Tag für Tag sei Lob und Dank dir gesagt, gerühmt
dein Name für immer und ewig.

Chor. Und von Geschlecht geht der Preis deiner Werke zu
Geschlecht und bezeugt deine Macht.

Arie. Der Herr beschirmt alle die ihn lieben, doch tilget er
aus sie alle, die ihm feind sind. Der Herr ist stets
gerecht in allem Rath und heilig in aller That, und
er vollbringt das Begehr deß, der ihn fürchtet.

Arie. Selig, selig preist das Volk sich, dem solches ward zu
Theil; Segen ward dem Volke, das mit dem Herrn
seinem Gott.

Chor. Mein Mund ruf' aus den Preis unsers Herrn, ihm
danke alle Welt auf immer und ewig, Amen.

Chor. **Psalm 103, 113, 145.** O preiset Gott ihr Engel des Herrn,
ihr, die ihr ragt an Macht, die ihr vollstreckt seine
Winke und horcht auf seine Stimm' und sein Wort!

Arie. O preist den Herrn, sein ganzes Heer, ihr Diener des
Herrn, die zu ihm beten.

Arie. Denn wie die Erd' der Himmel überragt, so schwebt seine Gnade über seinen Dienern. So wie ein Vater sich erbarmet seiner Kinder, so ist der Herr an Gnade reich für seine Diener.

Duo. Die gnädige Güte unsers Herrn, sie waltet auf ewig über seinen Dienern, und sein Gnadenrecht es waltet auf ewig über Kindeskindern.

Arie. Jehova gedenkt unser und wird uns segnen; er, der einst Israels Geschlechter, der einst Aron's Haus gesegnet, er wird uns segnen.

Chor. Mein Mund ruft aus den Preis unsers Herrn, und alle Welt sag' laut ihm Dank: gelobet sei sein Nam' auf immer und ewig. Halleluja.

Krönungshymnen.

für

1.

Chor. Zadok der Priester und Nathan der Seher erhob'ten Salomo's Thron.
Und alles Volk rings freudig' und rief:
Gott sei dein Schild, Heil sei mit dir, Heil dem König auf ewig! Amen. Alleluja!

2.

Chor. Der Fürst wird sich freu'n deiner Macht, o Herr,
und dankbar sieh wird er sein ob deiner Gnade!
Ehre, hoher Siegesruhm ward durch dich sein Erbtheil.
Du überschüttest ihn mit dem Segen der Herrschaft, und hast mit der Kron' reinen Gold's gekrönt sein Haupt.
Hallelujа!

3.

Chor. Mein Herz denkt und dichtet, erſinnt ein fein Ding; ich ſinn' auf ein Lied, das ich beſtimmt für meinen Herrn Fürſtentöchter ſtehn im Kreiſe deiner Edelfrauen. Zu deiner Rechten erſcheint die Kön'gin im Goldgewand, und der König erfreut ſich ihrer Schönheit. Ja! Kön'ge ſind dir Pflegeväter, und Königinnen ſind deine Pflegemütter.

4.

Chor. Deine Hand erſtarke, deine Rechte ſei erhaben! Und Weisheit und Wahrheit ſei die Vorbereitung deines Thron's; und Gnade und Recht ſteh' vor deinem Aug'! Halleluja!

Hymne,

zur Vermählungsfeier des Prinzen von Wales.
1736.

Chor. Singt unſerm Gott, ihr Reiche aller Welt,
o ſingt Preis ihm, ſingt Preis dem Herrn!

Arie. Segen iſt mit ihm, der fürchtet den Herrn; wohl, o wohl iſt dir, und ſelig wirſt du ſein!

Arie. Dein Weib ſoll ſein gleich der fruchtbaren Rebe, umrankend die Mauern deines Hauſes, deine Kinder gleich des Oelbaums Zweigen.

Chor. Sieh, ſo wird der Mann geſegnet, der fürchtet den Herrn; ſelig ſoll er ſein und hochgeſegnet!

Arie. An Statt deines Vaters empfängſt du Kinder, die du machſt zu Fürſten in den Landen; dein Same wird mächtig in aller Welt, und ſie ſollen erben das Reich.

Arie. Sieh, Kinder sind ein Erbtheil, sind eine Gabe vom Herrn. Gleichwie die Pfeile in der Hand eines Riesen, ebenso sind junge Kinder. Wie selig ist der Mann, dem all' seine Köcher voll davon!

Chor. Segen sei dem Herrn Gott allmächtig, von Ewigkeiten zu Ewigkeiten. Und das ganze Volk ruf' aus: Halleluja Amen! Preis sei dem Herrn!

Trauerhymne,

auf den Tod der Königin Karoline

1737.

Chor. Die Wege Zion's trauern stumm, und sie weinet bitterlich; all ihr Volk auch klagt, und beugt tief das Haupt auf den Grund.

Chor. Wie sank die Macht dahin! — sie die so groß bei allem Volke, und Fürstin in den Landen war! Wie sank die Macht dahin!

Chor. Sie legte an Gerechtigkeit, und sie stand ihr wohl; ihr Urtheil war ein Kleid und ein Prachtgewand.

Quart. Wessen Ohr sie hörte, der pries selig sie, und wessen Aug' sie schaute, der erfreut' sich ihrer.

Chor. Weh, wie sank die Macht dahin! — sie die so groß, groß bei allem Volke, und Fürstin in den Landen war!

Chor. Sie erhört' der Armen Ruf, die vaterlos, — und dem, dem niemand half, dem half sie. Großmuth, Güte und Trost war in ihrem Mund; wo da war eine Tugend, und wo da irgend ein Lob, dem dachte, dem sann sie nach.

Chor. Weh, wie sank die Macht dahin! — sie die so groß, groß bei allem Volke, und Fürstin in den Landen war!

Chor. Der Fromme wird bewahrt in treuem, ewigem Gedächtniß, und der Weise glänzt in der Klarheit der Sterne.

Chor. Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh': doch ihr Ruhm lebet ewiglich.

Chor. Das Volk rühmet hoch mit Dank ihre Weisheit, und im Tempel feiern sie laut ihren Preis; und ihr Lohn ruht in der Hand des Herrn, und Ersatz für alles Erdenleid.

Quart. Denn ihrer harrt ein glorreich Erbtheil und eine köstliche Krone aus des Herrn Hand.

Chor. Die gnädige Güte unsers Herrn bleibt immer und ewig bei denen die ihn fürchten, seine Gerechtigkeit bei Kindeskindern.

Oden.

Alexanders Fest
oder die Macht der Tonkunst.
Ode von Dryden.
1736.

I.

Recit. Am königlichen Fest, nach Persis' Fall
Durch Philipps großen Sohn,
Saß hoch im Prachtgezelt
Der göttergleiche Held
Auf stolz erhab'nem Thron;
Rund um ihn her die Feldherrn all,
In Ros' und Myrthe prangt der Tapfern Schaar:
So krönt der Sieg ihr Lockenhaar.
Die holde Thais theilt den Thron,
Ihr bräutlich Antlitz strahlend ganz
In Liebesreiz und Jugendglanz.

Arie u. Chor. Selig, selig, selig Paar!
Nur solche That krönt solch ein Lohn!

Recit. Timotheus ragt hervor,
Umringt vom Sängerchor;

Und bebend ſchallt der Leier Klang,
Aufſchwebend wallt ſein ſtolzer Sang
Zum Himmel hoch empor.

Recit. Vom Zeus begann der Sang,
Der vom Olymp ſich niederſchwang
(Von ſolcher Kraft iſt Liebesdrang).
Des Drachen feurig Bild verhüllt den Gott;
Er fuhr in Flammenkreiſen hin
Zum Sitz Olympia's, trunk'ner Luſt;
Und wie er ſinkt an ihre Bruſt,
Den ſchlanken Leib umſchlungen hält,
Prägt er ein Bildniß ſeiner ſelbſt, den zweiten Herrn
der Welt.

Chor. Still hercht die Schaar des Sang's erhab'nem Fall:
„Seht unſern Götterſohn!“ frolockt ihr Ruf;
„Seht unſern Götterſohn!“ ſchallt laut der Widerhall.

Arie. Der König lauſcht,
Von Stolz berauſcht,
Dünkt ſich ein Gott,
Deſſ' Wink Gebot,
Vor dem erbebt das All.

Recit. Zum Preiſe Bachus' nun ertönt des Liedes Schwung.
Des Bachus ewig ſchön und ewig jung.
Der Freuden Gott kommt feſtgekrönt:
Schallt Trompeten, Cymbeln tönt!
Hell glüht im Purpurlicht
Sein roſig Angeſicht:
Schalmeien, tönet laut! er kommt, er kommt!

Arie. Bacchus, ewig ſchön und jung,
Ordnet uns den Reibentrunk.
Segnend winkt des Gottes Gabe,
Trank und Mahl iſt Kriegers Labe;
Reich die Gabe,
Süß die Labe,
Süß die Labe nach dem Kampf.

Chor. Segnend winkt des Gottes Gabe,
Trank und Mahl iſt Kriegers Labe;
Reich die Gabe,
Süß die Labe,
Süß die Labe nach dem Kampf.

Recit. Stolz folgt der Held des Liedes Flug,
Kämpft noch einmal den Schlachtenzug,
Beſieget dreimal ſeinen Feind,
Schlägt dreimal den er ſchlug.

Der Meiſter ſieht den frevlen Muth,
Der Augen Blitz, der Wangen Glut:
Und weil er Erd' und Himmel treßt,
Lenkt er ein und zähmt die Wuth.

Nun fließt ein Sang voll Schmerz
Sanft Mitleid in ſein Herz.

Arie. Er ſang Darius, groß und gut,
Der durch des Schickſals Wuth
Von ſeiner Höhe ſank,
Und rang in ſeinem Blut.
Verlaſſen in der letzten Schmach

Durch ſie, die heil'ge Pflicht verband,
Lag er geſtreckt auf nacktem Sand,
Bis ohne Freund ſein Auge brach.

Recit. Geſenkt das Haupt, ſitzt nun der Held und ſinnt,
Erwägend in betreff'ner Bruſt
Des Menſchenlauf's ſchnell wechſelnd Loos.
Dann ringt ſich ſtill ein Seufzer los,
Und Thrän' auf Thräne rinnt.

Chor. Seht an Darius groß und gut,
Der durch des Schickſals Wuth
Von ſeiner Höhe ſank,
Und rang in ſeinem Blut,
Dahingeſtreckt auf nacktem Sand,
Bis ohne Freund ſein Auge brach.

Recit. Der Meiſter lächelt, weil er ſah,
Daß Lieb' des Siegers Herzen nah:
Verwandter Ton lockt ihre Luſt,
Denn Mitleid ſtimmt zu Lieb' die Bruſt.

Arioſo. Süß und ſanft in lyd'ſchem Liede
Lullt er nun ſein Herz in Frieden.

Arie. Krieg, o Held, iſt Sorgenfülle,
Ehrſucht nichts als eitle Grille,
Nie geſättigt, nur begehrend,
Kämpfend nur und nur zerſtörend.
Willſt die Welt du dir bezwingen,
Denk' ihr Glück dir zu erringen!
Thais ſchmückt den geld'nen Thron dir:
Nimm den Preis, der Götter Lohn, dir!

Chor. Ein heller Jubelschrei schallt laut im Kreis:
Dir Lieb', sei Heil! Doch Musen, euch der Preis!

Der Held, von süßem Liebesleid berückt,
Blickt auf den Reiz,
Den Duft der Veilchen,
Und schaut beglückt, und schaut entzückt:
Wie nun, im Wonneraushe trunkner Lust,
Besiegt der Sieger sinkt an Thais Brust.

Chor. Ein heller Jubelschrei schallt laut im Kreis:
Dir, Lieb', sei Heil! Doch, Musen, euch der Preis.

II.

Recit. Noch einmal schlagt die gold'ne Leier!
Und stärker noch, und noch in wild'rem Feuer!
Bricht das Band des Schlafes brausend,
Und weckt ihn, wie ein Donnerschlag umsausend.

Chor. Bricht das Band des Schlafes brausend,
Weckt ihn, wie ein Donnerschlag umsausend.

Recit. Horch, horch! der wilde Laut
Hat nach ihm geschreckt,
Wie vom Tod' ihn erweckt,
Daß er starr ringsum sich schaut.

Arie. Gib Rach', gib Rach'! schallt nun des Sängers Wort:
Sieh' die Furie dort.

Sieh' die Schlang' ihr im Haar,
Wie sie zischt, wie sie sprüht,
Wie die Flamme den Augen entglüht!

Sieh' dort die bleiche Schaar
Mit dem Brand in der Faust, —
Die Geister des Heer's, das dem Schlachtschwert erlag,
Die kein Grabmal behaus't,
Die ruhmlos ruh'n in Schmach!

Recit. Rache, Rache schwör'
Für das tapf're Heer!
Sieh' da, wie die Schaar die Brandfackel schwingt,
Wie zur Feste der Perser sie winkt,
Zum prächt'gen Tempel ihrer Götter dringt!

Arie. Es jauchzen die Krieger in wildem Hohn,
Und der Held mit dem Glutbrand erhebt sich vom Thron.

Arie. Thaïs stürmt voran
Und leuchtet seiner Bahn:
Durch Thaïs und Helene entflammt ein Ilion.

Chor. Es jauchzen die Krieger in wildem Hohn,
Und der Held mit dem Glutbrand erhebt sich vom Thron.
Thaïs stürmt voran
Und leuchtet seiner Bahn:
Durch Thaïs und Helene entflammt eine Ilion.

Recit. So ſtimmte ſchon,
Eh' noch erſcholl der heil'ge Sang,
Die Orgel noch erklang,
Der Grieche ſeiner Flöte Ton,
Der Laute Spiel,
Und hob die Bruſt zu Muth und ſanftem Mitgefühl.

Chor. Dann kam Cäcilia engelgleich,
Erſchuf der Sangkunſt neues Reich;
Die ſüße Zauberin, durch des Geiſtes Kraft,
Zerſprengt der Tonkunſt enge Haft,
Gibt Fülle und Raum dem hehren Chor
Und wundervollen Bau, niemals geahnt zuvor.

Recit. Timotheus, ſteh' vom Preiſe ab —
Nein! ringt in gleicher Bahn:
Er zog den Menſchen himmelan —
Den Engel ſie herab.

Chor. Timotheus, ſteh' vom Preiſe ab!
Nein! ringt in gleicher Bahn:
Er zog den Menſchen himmelan,
Den Engel ſie herab.

Cäcilien-Ode.

Von Dryden.

1739.

Recit. Durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie
Entſtand dies weite Weltenall.
Als formlos die Natur noch lag,
Verwirr'nen Mißklangs voll,
In lebenloſer Nacht:
Schall wohllautreich des Schöpfers Ruf:
„Erwach' aus ſtarrem Tod!"
Und Kalt und Heiß, und Dürr und Feucht
Zertheilt in feſter Ordnung ſich,
Durch Harmonie beſeelt.

Chor. Durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie
Entſtand dies weite Weltenall:
Von Harmonie zu Harmonie
Durchlief die Schöpfung aller Töne Reich,
Und ſchloß im Vollklang ihrer höchſten Macht.

Arie. Wie hebt und ſenkt Muſik der Seele Flug! —
Als Jubal die erſte Laute ſchlug,
Wie lauſcht' die Schaar da ihrem Sang,
Die ſtaunend hin zur Erde ſank,
Anbetend vor dem Wunderklang.

Sie wähnt', ein lebend gottgleich Weſen trug
Die Laute bergend in ihrem Hohl,
Die ſprach ſo lieblich und ſo wohl.
Wie bebt und ſenkt Muſik der Seele Flug!

Arie u. Chor. Der Schall der Trompete,
Er ruft uns zur Schlacht;
Der Zorn in dem Buſen,
Der Kampfmuth erwacht,
Der Trommel donnerndes Gerell,
Ihr grellender Schlag
Stürmt auf an den Feind,
Auf, auf, bis der Siegesruf erſchallt.

Arie. Der Flöte Klageton
Hinſterbend ſingt den Jammer
Der beſinnungsloſen Liebe;
Ihr Grablied flüſtert in der Laute Schlag.

Arie. Die helle Geige ſingt
Von Eiferſucht und von Verzweiflung;
Singt von heißer Lieb', und Sehnſucht
Tiefſter Qual, und höchſtem Leiden,
Um der ſtolzen Schönen Gunſt.

Arie. Doch o, weiß Stimme gleicht,
O welche Kunſt erreicht
Der heil'gen Orgel Klang?
Ihren Klang, der Liebe ſingt,
Und ſich auf zum Himmel ſchwingt,
Zum Engel-Chorgeſang.

Arie. Orpheus bezwang die wilde Brut;
Der Baum, entwurzelt seinem Grund,
Er folgt der Laute Klang.

Recit. Doch sieh! Cäcilia wirkte größ're That!
Als sie der Orgel Stimm' und Sang verlieh,
Da lauscht ein Engel — und wähnt entzückt
Sich auf der Erd' im Himmel.

Chor. So wie durch heil'ger Lieder Macht
Der Sphären Lauf begann,
Und sie des großen Schöpfers Preis
Lobsangen durch das All:
So, wenn die letzte Stunde schlägt
Und ganz dies Erdenrund zerfällt,
Dröhnt der Posaune lauter Schall:
Was stirbt ersteht, was lebt vergeht, —
Der Sphärenklang verstummt im All.

Oratorien.

Israel in Aegypten

1738.

I.

Der Auszug.

Recit. Nun kam ein neuer König in Aegypten, dem Joseph fremd war; und er setzt' über Israel Frohnvögte, die sie drückten mit Arbeit, und mit Diensten unbarmherzig.

Chor. Und die Kinder Israel schrien in ihrer harten Knechtschaft: Und ihr Schrein stieg auf zu dem Herrn. Sie erlagen der Arbeit und weinten laut um Rettung.

Recit. Da sandt' Er Moses, Seinen Diener, und Aaron, den Er erwählet: die wirkten Seine Zeichen und Wunder in dem Lande Ham. — Des Stromes Gewässer ward zu Blut.

Chor. Mit Ekel erfüllte der Trank nun: des Stromes Gewässer ward zu Blut.

Arie. Der Strom zeugte Froesche, die fullten das Land, ja, kamen in des Königs Kammer. Er ließ von Seuchen schlagen alle Heerde entrift; schwarzes Geschwür brach aus an Mensch und Thier.

Chor. Er ſprach das Wort: Und es kam der Fliegen Gewühl, der Fliegen und Mücken Schwarm in ihre Höfe.
Er ſprach: und der Zug der Heuſchrecken kam und tilgte alle Frucht auf dem Feld.

Chor. Er ſandte Hagel herab, Feu'r in dem Hagelſturm rauſcht im Donner auf das Land.

Chor. Er ſandte dicke Finſterniß über all das Land, tiefe Nachtgrau'n, daß niemand ſah.

Chor. Er ſchlug alle Erſtgeburt Aegypten's, den Kern der ganzen Macht.

Chor. Doch mit dem Volk Israel zog er dahin gleichwie ein Hirt. Er führt' es hinaus mit Silber und Gold: führte das ganze Heer aus Aegypten auf Einen Tag.

Chor. Froh ſah Aegypten ſeinen Auszug, denn die Furcht vor ihm überkam ſie.

Chor. Er gebot der Meerflut: und ſie trocknete aus.
Er führte durch die Tiefe trocken ſie hindurch wie durch ein Wüſtenland.
Doch die Feinde überſtrömte die Waſſerflut, daß auch nicht Einer entkam.

Chor. Und Israel ſah dieſes Werk, das der Herr that am Land Aegypten; und ganz Israel fürchtete ihn.
Und erkannte den Herrn und ſeinen Diener Moſes.

II.

Moses' Gesang.

Chor. Moses und die Kinder von Israel sangen also zu dem Herrn, ihn laut preisend:

Chor. Ich will singen zu dem Herrn, denn er hat geholfen wunderbar, das Roß und den Reiter hat gestürzt er in das Meer.

Duett. Der Herr ist mein Heil und mein Preis, und Er ward mein Heiland!

Chor. Er ist mein Gott, und ich will bereiten ihm eine Wohnung: meines Vaters Gott.
Und ich will ihn preisen.

Duett. Der Herr ist der starke Held, Herr ist sein Nam';
Pharao's Wagen und sein Heer hat er in das Meer gestürzt. All' seine Helden, alle versanken in dem Schilfmeer.

Chor. Die Tiefe deckte sie, sie sanken in den Abgrund wie ein Stein.

Chor. O Herr, deine Hand thut große herrliche Wunder: dein Arm hat, o Herr, zerschlagen in Stücke die Feindesmacht.
Und in der Größe deiner Herrlichkeit hast du sie gestürzt all' die gegen dich stritten.
Du sandtest deinen Grimm, der verzehrte sie wie Stoppeln.

Chor. Und vor dem Hauch deines Mundes zertheilten sich alsobald die Wasser, die Flut stand aufrecht wie ein Wall, die Tiefe erstarrte im Herzen der See.

Arie. So sagte der Feind: ich eile nach, bis ich sie erhasche, bis ich getheilet den Raub, und stille die Rachelust an ihnen; ich will zieh'n mein Schwert, mein Arm soll sie verderben.

Arie. Aber du ließest weh'n deinen Hauch: das Meer deckte sie, sie sanken wie Blei in dem mächt'gen Wasser.

Chor. Wer vergleichet sich Dir, o Herr, unter den Göttern? Wer gleichet dir, glanzvoll in Heiligkeit, schrecklich und herrlich, wunderthätig! Du strecktest aus die Rechte:
Da verschlang sie das Grab.

Duett. Du in deiner Gnade hast dein Volk geleitet, das du hast erlöset. Und du hast geführt sie mit Macht zu deiner heiligen Wohnung.

Chor. Das hören die Völker und sind erstaunt: Schrecken faßt sie rings umher; all' die Eingebornen Kanaan's ergreift die Angst durch die Stärke deines Arms. Sie werden erstarren wie Stein, bis vorüber dein Volk zieht, o Herr, bis vorüber dein Volk zieht, das du erworben hast.

Arie. Bringe sie hinein, und pflanze sie auf den Bergen in deinem Erbtheil, an den Ort, o Herr, den du erhöh't zu deiner Wohnung und zu deinem Heiligthum, o Herr, das deine Hand hat bereitet.

Chor. Der Herr regiert auf immer und ewig!

Recit. Denn die Reiter Pharao's mit all' ihren Wagen und ihren Roſſen ſanken in's Meer, und der Herr ließ des Meer's gewalt'ge Fluten auf ſie fallen: doch die Kinder von Israel gingen hindurch in der Mitte des Meer's.

Chor. Der Herr regiert auf immer und ewig!

Recit. Und Mirjam die Seherin, die Schweſter des Aaron, nahm die Paul' in ihre Hand; die Schaar der Weiber ſie folgte ihr nach mit Pauken und mit Reigen, und Mirjam ſang vor ihr:

Solo. Singet zu dem Herrn, denn er hat geſieget wunderbar!

Chor. Der Herr regiert auf immer und ewig!

Solo. Das Roß und den Reiter hat er in das Meer geſtürzt.

Chor. Der Herr regiert auf immer und ewig: ich will ſingen zu dem Herrn, denn er hat geholfen wunderbar, das Roß und den Reiter hat geſtürzt er in das Meer.

Frohſinn, Schwermuth und Mäßigung.

Text der zwei erſten Theile von Milton,
des dritten Theiles von Gh. Jennens.

1740.

I.

Der Frohſinnige.

Recit. Flieh fern von dieſer Stelle,
O Schwermuth, ſchwarzer Nacht unholde Brut,
Tief zu der ſtyg'ſchen Flut!
Bei nächt'ger Geiſterſchaar, dem Gran'n der Hölle,
Bau deine Zelle dir,
Wo brütend Dunkel ſeine Flügel ſchwingt,
Und der Nachtrabe ſingt!
Dort, unter rauhem Wald und Felsgebild,
(Wie deine Locken wild,)
Dort weil' in ſchwarzer Einöd' fern von mir!

Der Schwermüthige.

Recit. Flieht, nicht'ge Freuden, fern! Nehmt eitle Sinne ein
Und leeren Geiſt mit bunten Gaukelei'n,
So dicht und gleich an Zahl
Dem Fliegenheer, gewiegt im Sonnenſtrahl,
Und mehr noch Träumen gleich,
Der flücht'gen Dienerſchaar in Morpheus' Reich!

Der Frohſinnige.

Arie Komm, komm, o Göttin, hold und ſchön,
Euphroſyne in Himmelshöh'n,

Doch auf Erden Freude genannt,
Die Aphrodite, liebentbrannt,
Mit der Grazien Schwesternpaar
Dem epheuſtrohen Gott gebar.

Der Schwermüthige.

Arie. Komm, edle Göttin, die ich preiſe,
Heil, o Schwermuth, hehr und weiſe!
Dein heilig Antlitz ſtrahlt zu licht
Für Menſchenaug' und Angeſicht.
Dich brachte Veſta, blond von Haar,
Saturn dem einſam Ernſten dar.

Der Frohſinnige.

Arie. Eil' o Nymph, und bring' an deiner Seit'
Luſt und laute Fröhlichkeit,
Witz und heitre Neckerei,
Liſt und Laun' und Schelmerei,
Wie ſie auf Hebe's Wangen liegt
Und ſich ihr hold in's Grübchen ſchmiegt;
Scherz, der aller Sorge höhnt,
Und Lachen, das vor Wonne ſtöhnt.

Chor. Freude, komm und bring' an deiner Seit'
Luſt und laute Fröhlichkeit!
Scherz, der aller Sorge höhnt,
Und Lachen, das vor Wonne ſtöhnt.

Arie. Kommt, und ſchwebend ſchlingt den Kranz,
Schlank und ſchwank in leichtem Tanz!

Chor. Kommt, und ſchwebend ſchlingt den Kranz,
Schlank und ſchwank in leichtem Tanz!

Der Schwermüthige.

Recit. Gedankenſchwer, andächtig, fromm,
Ernſte Göttin, komm, o komm,
In dunkelfarbger' Feiertracht,
Schwellend in erhab'ner Pracht!

Arie. O komm! nach deinem ernſten Hang,
In gleichem Schritt, in ſinnigem Gang
Den Blick zum Himmel auf gewandt,
Die Seel' in's Auge ganz gebannt.

Recit. Und ſo, von heil'ger Glut erfüllt,
Vergiß dich ſelbſt zum Marmorbild,
Bis dann dein Aug' in ſchwerem Zug
Zurück zur Erde ſenkt den Flug.

Arie. Und Friede komm mit, der Allerretter,
Und Maas, der Gaſt der hehen Götter,
Der oft den Sang der Muſenſchaar
Hört um Vater Zeus' Altar.

Chor. Friede komm mit, der Allerretter,
Und Maas, der Gaſt der hehen Götter.

Der Frohſinnige.

Recit. Flieh, Schwermuth fern von hinnen!
In ſchwarzer Einöd' weile fern von mir!
Du Freude komm! und bring' in Haſt
Die Freiheit mir, der Berge Gaſt!
Und bring' ich würd'ge Ehren dar,
Nimm mich auf in deine Schaar!

Arie. Nimm, o Freude, nimm mich auf in deine Schaar!
Zu ſein mit ihr, und dir zur Seit'
In ungetrübter Heiterkeit;

Zu hören, wie die Lerch' erwacht,
Und ſingend ſcheucht die dunkle Nacht;
Wie ſie kommt, treß Furcht und Sorgen,
Und mich am Fenſter grüßt zum Morgen.
Nimm, o Freude, nimm mich auf in deine Schaar!

Der Schwermüthige.

Recit. Schweb' zu mir auf Goldgefieder,
O Cherub der Betrachtung, nieder!
Stumm walte Stille überall,
Wenn nicht im Hain der Nachtigall
Süßer Klagegeſang erwacht,
Glättend die Faltenſtirn der Nacht.

Arie. Wie ſüß, o Troſt der Nacht, wie ſingſt du ſinnig!
So tönereich, ſo ſchwermuth-innig!
Dir lauſch' ich aus dem Ohr in Nacht und Wald,
Wo hold und ſanft dein Sang erſchallt.
Und wenn du ſchweigſt, wall' ich dahin,
Um zu ſchau'n auf weichem Grün,
Wie der Mond in ſtiller Pracht
Steigt empor um Mitternacht.

Der Frohſinnige.

Recit. Freude, dir bring' ich mich dar,
Nimm mich auf in deine Schaar!

Arie. Auf zur luſt'gen Waldeshöh'!
Zu lauſchen dort, wie Horn und Hund
Fröhlich grüßt die Morgenſtund',
Wie der Klang vom Hügel ſchallt,
Und im Hochwald widerhallt.

Der Schwermüthige.

Arie. Oft auf der Höh', den Fluß entlang,
Hör' ich der Abendglocken Klang,
Wie vom Ufer fern ihr Schall
Schwinget ſchwer in dumpfem Hall.
Und wenn der Sturm den Gang verwehrt,
Verg' ich mein Haupt am ſtillen Heerd,
Wo blaſſer Aſche ſpärlich Licht
Der Kammer düſtres Dunkel bricht.
Hier, wo alle Freud' erſtirbt,
Nur daß die Grill' ihr Liedchen zirpt,
Oder des Wächters Warnungsſpruch
Das Haus bewahrt vor nächt'gem Fluch.

Der Frohſinnige.

Recit. Freude, dir bring' ich mich dar,
Nimm mich auf in deine Schaar!

Arie. Laß mich wandernd durch das Grün
Beim Ulmenhag am Hügel ziehn;
Wo der Pflüger nah' zur Hand
Flötet über das Ackerland;
Wo die Dirne fröhlich ſingt,
Und der Schnitter die Sichel ſchwingt,
Und jeder Hirt zur Abendſtund'
Trillert ſein Lied im Thalesgrund.

Arie. Schnell ſpäht neue Luſt mein Auge
In der Flur im Frühlingshauche,
Wenns' auf grünen Matten ſchweift,
Wo die Heerde graſend ſtreift;
Berg' auf deren ödem Haupt
Der Sturm oft durch die Wolken ſchnaubt,

Schmucke Au'n in buntem Glanz,
Und am Bach den Wellentanz!
Burg und Zinnen ſeh' ich glüh'n,
Hochgethürmt in Waldesgrün.

Arie. Horch, wie das Tambourin erklingt
Und die muntre Geige ſingt,
Zur Luſt dem Burſchen und der Maid,
Tanzend auf dem Anger weit.

Chor. Und Jung und Alt erſcheint zum Tanz
Auf der Flur im Sonnenglanz,
Bis des Tages Licht erblaßt. —
Dann ſchleichen ſie todtmüd' zur Ruh',
Und Schlummer lullt die Augen zu.

II.

Der Schwermüthige.

Recit. Flieht, eitle Freuden, fern!
Du Brut der Thorheit, vaterlos erzeugt!
Wie ſeid ihr hohl und ſeicht
Für den gefaßten Geiſt, wie ohne Kern!
Auf hoher Warte angefacht,
Strahl' meine Lamp' um Mitternacht,
Wo oft der Morgenſtern mich fand,
Hermes, den Plato in der Hand,
Aus ſeinem Tiefſinn zu erſpäh'n,
Wo einſt, in welcher Welten Höh'n,
Des Menſchen Seel' unſterblich lebt,
Wenn nun ſie dieſer Erd' entſchwebt.

Arie. Laßt mir die Trauermuſe dann
Im Prachtkalar vorüber gehn

Mit einem Spiel von Troja's Weh'n,
Oder Oedipus im Bann,
Und was ſeitdem der Bühne Preis
Erhöhet hat mit würd'gem Fleiß.

Arie. [Und o! könnt' ich mit Zauberkraft
Entzieh'n Muſäus ſeiner Haft,
Und auferwecken Orpheu's Sang,
Der zu der Laute wirbelnd klang,
Daß Pluto's eisern Auge thränt',
Und Hölle gab, was Lieb' erſehnt.]

Recit. O Nacht! ſo ſieh mich eſt in deinem Lauf,
Bis der Morgen zieht herauf.

Der Frohſinnige.

Recit. Uns gefällt der Stadt Gedränge
Und der wirre Lärm der Menge.

Chor. Uns gefällt der Stadt Gedränge
Und der wirre Lärm der Menge,
Wo ſtolz die Herrn, die Ritter kühn
In Feiertracht ſiegprangend zieh'n;
Wo holde Frau'n aus zarter Hand
Die Kampfespreiſe zuerkannt
Dem Geiſt, dem Arm, dem Glück, der Kunſt,
Die kühn erſtrebt der Schönſten Gunſt.

Arie. Oft kehr' Hymen bei uns ein
Im Safrankleid, mit Fackelſchein,
Mit Pomp und Feſt und Neckerei'n,
Belarvt und voller Gaukelei'n,
Wie eſt ein Dichterhirn erdacht
Zur Geiſterzeit in Sommernacht.

Der Schwermüthige.

Recit. Mich ver der Sonne ſcharfem Strahl
Verbirg, o Göttin, tief im Thal,
Im Laubgewölb', im Schattendach
Des Dämmerhains, Sylvan's Gemach;
Dort im Verſteck bei'm kühlen Bach
Späh' mir kein fremdes Auge nach.

Arie. Birg mich ver des Tages Pracht,
Daß in ſtiller Waldesnacht,
Die Biene, die zur Arbeit ſingt,
Der Sturzbach, der vom Felſen dringt,
Eifernd ſüß in Harmonie'n,
Den thaugen Schlummer zu mir zieh'n

Und ſeltſam fremd ein Wundertraum
Schwebe auf ſeiner Schwingen Flaum
In lebenvollem Bild entrollt
Auf mein Auge mild und hold.

Wenn ich erwach', tön' wonniglich
Aus Höh' und Tief' Muſik um mich,
Aus unſichtbarem Wunderland,
Vom Schutzgeiſt dieſes Hain's entſandt.

Der Frohſinnige.

Arie. Mir führt ein heitres Luſtſpiel vor,
Wo Jenſen ſcherzt und ſein Humor;
Wo Shakeſpeare, aller Muſen Luſt,
Jauchzet im Sang aus voller Bruſt.

Arie. Und immer, wenn mich Sorge müht,
Wiegt mich in ein lydiſch Lied,
Das vom Sinn des Worts bedingt
Zu die getroffne Seele dringt,

Mit manch' gewund'nem Lauf verſchönt,
In manch' gebund'nen Ton gedehnt,
Die ſchmelzende Stimm' in ſchwindelndem Wagen
Durch labyrinth'ſchen Gang getragen,
Und löſend jede Feſſel, die
Verſchloß den Geiſt der Harmonie.

Arie. [Orpheus ſelbſt erheb' ſein Haupt,
Des gold'nen Schlummers ſanft beraubt,
Und lauſch' vom Blumenbett empor
Dem Sang, der wohl bezwänge Pluto's Ohr,
Zu löſen ganz des Hades Bann
Der Gattin, die Er halb gewann.]

Arie. Dieſe Luſt gewähre du,
Freud', und dir gehör' ich zu!

Chor. Dieſe Luſt gewähre du,
Freud', und dir gehör' ich zu!

Der Schwermüthige.

Recit. Mich treibt der ernſten Seele Hang,
Zu wandeln in des Kloſters Gang,
Der alten Säulenreihe nach,
Unter dem hochgewölbten Dach,
Wo ahnungsvoll ein düſtres Licht
Durch die gemalten Fenſter bricht.

Chor. Dort zu der Orgel Schall empor
Tön' ein Lied in vollem Chor,
Im heil'gen Dienſt ein frommer Sang!

Recit. Und mich durchſchauert ſüßer Drang,
Der mit Entzücken ganz mich füllt,
Und alle Himmel mir enthüllt.

Arie. Und am Ziel der Lebensbahn
Weist mir ein friedlich Hüttchen an,
Ein meerig Haus, ein hären Kleid,
Worin ich lese, eingeweiht,
In jedem Stern am Himmelszelt,
In jeder Blume auf dem Feld,
Bis Alter schwer mich niederdrückt,
Und mit Prophetenschein mich schmückt.

Recit. Schwermuth, gewähr' uns diese Freuden du,
Und dir gehören alle zu.

Chor. Schwermuth, gewähr' uns diese Freuden du,
Und dir gehören alle zu.

III.

Der Gemäßigte.

Recit. Fort, nicht mehr dies Geprahl
Mit nur erdachten, nicht erprobten Freuden,
Maaslos verfolgt von Leiden,
Und durch ihr Uebermaas verkehrt in Qual.

Arie. Komm in anmuthvoller Zier,
Holde Mäßigung, zu mir,
Die, vom allweisen Gott bescheert,
In uns den eig'nen Trotz zerstört.
Führ' uns der Mitte weisen Weg,
Nicht finster ernst, nicht eitel frech,
Rein, stets in Blick und Haltung gleich,
Ruhig, freundlich, liebereich.

Recit. Und Mäßigkeit sei dein Geleit',
Mit ihr Gesundheit im Rosenkleid,

Zufriedenheit, dein steter Gast,
Der teilen Leidenschaft verhaßt;
Genügsamkeit bei offner Hand,
(So oft, so falsch als Feind benannt,)
Und Liebe mit Vernunft gepaart,
Von reinem Sinn und edler Art;
Heil und Glück, des Himmels Spende,
Langer Jahre lächelnd Ende.
Diese segenvolle Schaar
Sei mit dir all-immerdar.

Chor. Diese segenvolle Schaar
Sei mit dir all-immerdar.

Arie. Komm, und leit' in milder Zucht
Ihn, der selbst sein Unheil sucht,
Der Ein Uebermaas vermeidet,
Aber blind in's andre schreitet.
Lehre sanft, wie wohlversorgt
Der lebt, der der Natur gehorcht,
Der sicher durch die Klippen treibt,
Und bei der gold'nen Mitte bleibt.

Recit. Ihm wird das Leben nicht verbracht
Auf irrem Abweg von dem Ziel,
In Thorenlust, in Kinderspiel,
Gelag und Tänzen, Tag und Nacht;
Noch auch in Schwermuth steter Dauer,
In Erstarrung, Trübsinn, Trauer.

Arie. Denn wahren Reiz den Thaten leiht
Nur Ordnung, Richtmaaß, Ort und Zeit;
Und sie erhöh'n des Lebens Bau
Zum Himmel auf in würd'ger Schau.

Duett. So wie der Tag die Nacht beschleicht
Und haucht die Schatten weg:
So löst der weiße Licht den Trug.
Der Wahrheit Morgenglanz verscheucht
Die Nacht, die um die Seele lag.
Und neu geht auf der Wahrheit Tag.

Chor. Gib diese Lust, o Maaz, uns du.
In ihr allein ist Glück und Ruh'.

Messias

1741

I.

Recit. Tröste dich, o Zion! spricht dein Gott. Geht, ihr Friedensboten nach Jerusalem und sagt ihr: daß nun ihre Wanderschaft ein Ende hat, daß ihre Missetat vergeben ist. — Vernehmet den Ruf des Predigers in der Wüste: bereitet dem Herrn den Weg und bahnt durch die Wüste die Pfade unserm Gott! (Jes. 40, 1—3.)

Arie. Alle Thale macht hoch erhaben und senkt die Berge und Hügel vor ihm! Macht ohne Bahn, und was rauh ist macht gleich. (Jes. 40, 4.)

Chor. Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn wird offenbaret. Alle Völker werden es sehn, da der Mund unseres Herrn Verheißung gab. (Jes. 40, 5.)

Recit. So spricht der Herr, Gott Zebaeth: Noch eine kleine Zeit — und ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das Trockne, die Völker beweg' ich, spricht Gott, wenn nun der Trost aller Völker erscheint. — (Haggai 2, 7. 8.)

Der Herr, den ihr suchet, kommt plötzlich zu seinem Tempel; und der Engel des neuen Bundes, deß' ihr begehret, seht da, er erscheint, spricht der Herr euer Gott. (Malcachi 3, 1.)

Arie. Doch wer erträgt den Tag seiner Zukunft? und wer besteht, wenn Er erscheinet? denn er ist gleich wie des Läuterers Feuer! (Mal. 3, 2.)

Chor. [Und er wird läutern sie zu Herzensreinigkeit, die Söhne Levi, auf daß sie opfern Gott ihrem Herrn ein Opfer in Gerechtigkeit und Heiligkeit.] (Mal. 3, 3.)

Recit. Denn sieh! der Verheißung des Herrn erscheint auf Erden, und sein Name heißt Emanuel, Gott mit uns. (Matth. 1, 23.)

Arie O du, der Wonne verkündet in Zion! steig' empor
Chor. zur Höhe der Berge; ruf' aus dein Wort mit Macht, ruf' es laut, fürchte dich nicht! Verkünde dem Volke in Juda: er kommt, dein Gott! Mach' dich auf! strahle! dein Licht ging auf! und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir! (Jes. 40, 9.)

Recit. Denn blick' auf! Nacht überdeckt alle Welt, dunkle Nacht alle Völker. Doch über dir gehet auf der Herr; seine Herrlichkeit erscheinet über dir. Und die Heiden, sie wandeln im Licht, die Fürsten im Glanze deines Aufgangs. (Jes. 60, 2. 3.)

Arie. Den Völkern, die wandeln im Dunkel, erschien ein großes Licht. Und die da wohnen im Lande der Schatten des Todes, es strahlet hell das Licht über sie. (Jes. 9, 1.)

Chor. Denn uns ist heut' ein Kind geboren, uns zum Heil ein Sohn gegeben, und die Herrschaft ist gelegt auf seine Schulter, und sein Name ist benennet: Wunderbar! Herrlicher! der Götter Gott! und ewig, ewig Vater und Friedefürst! (Jes. 9, 6.)

Recit. Es waren Hirten, die hielten auf dem Felde ihre Hut über die Herde bei Nachte. Und sieh! der Engel unsers Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie erschraken sehr. Und

der Engel sagte zu ihnen: Fried' euch! Merket auf! ich bring' euch frohe Kunde von dem Heil, das da ward allen Völkern! Denn euch ist heut' in Davids Stadt euer Heiland geboren, der Heiland, der ist Christ der Herr! Und plötzlich nun war da bei dem Engel, der Himmelsschaaren ungezähltes Heer, die lobten Gott und sprachen: (Luc. 2, 8—11. 13.)

Chor. Ehre sei Gott in der Höh' und Fried' auf Erden und allen Menschen Heil! (Luc. 2, 14.)

Arie. Frohlock', frohlocke mächtig, du Tochter Jerusalem, jauchze! Blick' auf, dein König kommt zu dir. Er ist der Gerechte, der Heiland, und bringt Heil und Frieden allen Völkern. (Zach. 9, 9.)

Recit. Dann wird der blinden Gesicht erleuchtet und der Tauben Gehör geöffnet, es springt der Lahme wie ein Hirsch und die Zunge des Stummen spricht Lob. (Jes. 35, 5. 6.)

Arie. Er weidet seine Heerde, ein guter Hirte: und sammelt seine Lämmer in seinen Arm. Er nimmt sie mit Erbarmen auf in seinen Schooß und leitet sanft die gekären soll. — Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid! kommt her zu ihm, ihr mit Traurigkeit Beladenen, denn er verleiht euch Ruh'. — Nehmt auf euch sein Joch, und lernet von ihm, denn er ist sanft und demuthvoll; so findet ihr Ruh' für euer Herz. (Jes. 40, 11. Matth. 11, 28. 29.)

Chor. Sein Joch ist sanft, und leicht ist seine Last. (Matth. 11, 30.)

II.

Chor. O schaut auf Gottes Lamm! es tilgt hinweg die Sünde der Welt. (Joh. 1, 29.)

Arie. Er ward verhöhnet und verachtet, von Allen verschmäht, ein Mann der Schmerzen und umgeben mit Qual. Er gab den Schlägen seinen Rücken, und gab seine Wange der bittern Feinde Wuth; er verbarg nicht sein Antlitz vor Schmach und Speichel. (Jes. 53, 3.)

Chor. Wahrlich, er trug unsre Qualen und litt unsere Schmerzen, ward verwundet um unsre Sünden, ward zerschlagen um unsre Missethat: und die Strafe ward verhängt ihm, daß Wir Frieden hätten. (Jes. 53, 4. 5.)

Chor. Durch seine Wunden sind wir geheilet. (Jes. 53, 5.)

Chor. Der Heerde gleich, vom Hirten fern, verirrten wir zerstreut, Jeder wandte sich auf seinen eigenen Weg. Doch der Ewige warf auf ihn unser aller Missethat! (Jes. 53, 6.)

Recit. Und alle, die ihn sehn, sprechen ihm Hohn, verspotten ihn frech und sagen: (Ps. 22, 8.)

Chor. Er traue auf Gott, daß er ihm Errettung sei! Mag er denn retten ihn, wenn er hat Lust zu ihm. (Ps. 22, 9.)

Recit. Die Schmach bricht ihm das Herz. Er ist voll von Traurigkeit. Er schaute umher, wer da Leid mit ihm trug: aber da war Keiner, unter Allen Keiner, der Trost ihm gab. (Ps. 69, 21.)

Arie. Schau hin und sieh! wer kennet solche Qualen, schwer wie seine Qualen?

Recit. Er schwand dahin, schwand aus dem Lande des Lebens, der um die Sünde seines Volkes Qual und Schmach trug! (Jes. 53, 8.)

Arie. Doch du ließeſt ihn im Grabe nicht, noch wollteſt du dulden, daß deinem Heil'gen Verweſung nahe. (Pſ. 16, 10.)

Chor. Oeffnet das Thor weit dem Herrn und ſchlaget vor ihm die engen Pforten auf: denn der König der Ehren zieht ein! Wer iſt der König der Ehren? Der Herr ſtark und mächtig im Streite, Gott Zebaeth. (Pſ. 24, 7. 8.)

Recit. Zu welchem von den Engeln hat jemals er geſagt: du biſt mein Sohn, das Abbild meiner Herrlichkeit! (Hebr. 1, 5. 3.)

Chor. Singt, alle Engel des Herrn, ſingt ihm Preis! (Hebr. 1, 6.)

Arie. [Du fuhreſt in die Höh', und du nahmſt das Gefängniß gefangen; du erwarbeſt Gnade für uns, ja auch für deine Feinde ſelbſt, daß Gott der Herr uns nahen möge.] (Pſ. 68, 19.)

Chor. Der Herr gab das Wort: Groß war die Menge der Boten Gottes.

Arie u. Chor. Wie lieblich iſt der Boten Schritt, die Frieden uns künden und Heil; ſie bringen fröhliche Botſchaft, die Botſchaft unſeres Heils. Ihr Schall gehet aus in alles Land und ihr Wort zu allen Enden der Welt. (Jeſ. 52, 7.)

Arie. Warum entflammen die Heiden und toben im Zorne? Und warum halten die Völker ſtolzen Rath? Die Könige lehnen ſich auf und die Fürſten ſtehn auf zur Empörung wider den Herrn und wider ſeinen Geſalbten. (Pſ. 2, 1. 2.)

Chor. Auf zerreißet unſre Bande, und werfet ab das Joch von uns! (Pſ. 2, 3.)

Recit. Der da thront im Himmel, er lacht ihrer Wuth! Der Herr, er spottet ihrer Grimmer. (Ps. 2, 4.)

Arie. Du zerschlägst sie mit dem Eisenscepter; du zerbrichst sie zu Scherben, wie des Töpfers Gefäße. (Ps. 2, 9.)

Chor. Halleluja! denn Gott der Herr regieret allmächtig. Der Herr wird König sein. Das Reich der Welt ist nun des Herrn und seines Christ, und er regiert auf ewig und ewig, Herr der Herrn, der Götter Gott. (Offenb. Joh. 11, 15. 19, 6. 16.)

III.

Arie. Ich weiß, daß mein Erlöser lebet und daß Er erscheinet an dem jüngsten Tag auf Erden hier. Wenn Verwesung mir auch drohet, wird dieß mein Auge Gott doch schauen. Denn Christ ist erstanden von dem Tod, ein Erstling derer die schlafen. (Hiob 19, 25. 26. 1. Cor. 15, 20.)

Chor. [Wie durch Einen der Tod, so kam durch Einen die Auferstehung von dem Tod. Und wie durch Adam Alle sterben, so wird wer starb durch Christum auferweckt.] (1. Cor. 15, 21.)

Recit. Merkt auf! ich künd' ein Geheimniß an. Nicht entschlafen wir, wir werden nur verwandelt, und das plötzlich, in dem Blink des Augenblicks, beim Schall der Posaune. (1. Cor. 15, 51. 52.)

Arie. Sie schallt die Posaun', und die Todten erstehen unverweslich, und werden verklärt. Denn dieß Verwesliche muß erstehn zu Unverweslichkeit, und dieß Sterbliche muß erstehn zur Unsterblichkeit. (ibid.)

Recit. Denn alſo wird erfüllet, was da geſchrieben ſteht: der Tod iſt in den Sieg verſchlungen. (ib. v. 54. 55.)

Duo. O Tod, wo iſt dein Stachel? o Grab, wo deine Siegesmacht? des Todes Stachel iſt die Sünde und der Sünde Kraft iſt das Geſetz. (ib. v. 55. 56.)

Chor. Drum Dank ſei dir Gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Chriſtum unſern Herrn. (ib. v. 57.)

Arie. Wenn Gott iſt mit uns, wer könnte uns ſchaden? Wer führt Klage, wer wirft eine Schuld auf Gottes Erwählten? Hier iſt Gott, der da gerecht macht; wer doch, wer will verdammen? Hier iſt Chriſt, der ſtarb, ja der da auferſtanden vom Tod, der da ſitzt zur Rechten bei Gott und ſteht um Erbarmen für uns. (Römer 8, 31—34.)

Chor. Würdig iſt das Lamm, das da ſtarb und hat verſöhnet uns mit Gott durch ſein Blut: zu nehmen Stärke und Reichthum und Weisheit und Macht und Ehre und Hoheit und Dankpreis. Lob ſei und Ehre, Hoheit und Macht ſei unſerm Herrn, der da ſitzt auf ſeinem Thron, und Preis ſei dem Lamme auf ewig und ewig. (Offenb. Joh. 5, 12. 13.)

Chor. Amen.

Gelegenheits-Oratorium.

Zur Feier des Sieges bei Hastenbeck.

1746.

Arie. Was hat die Heiden empört? und was ist ihr eitler Rathschlag? die Fürsten der Welt stehen auf mit Macht, die Mächtigen sind im Rath versammelt zu heim Anschlag und Entwurf, zum Trotz dem Herrn und seinem Gesalbten.

Chor. Auf und zerreißt mit starker Hand,
und werft von euch
mit kühnem Streich
das schwere Joch, das Eisenband!
Er und sein Gott
sind unser Spott!

Recit. O Herr, wie sind der Feinde viel, wie viele die mit Macht mir widerstehn! Wie viele, die stets zu mir verwarnungsvoll gesagt: nicht Hülfe ist in Gott für ihn.

Chor. Er und sein Gott
sind unser Spott.

Arie. Jehova, e neige dein Ohr!
Hör' mich von deinen Höhn!
mein Klagruf steigt zu dir empor,
zu dir allein, mein Gott und Herr, ergeht mein Flehn.

Chor. Er und sein Gott
sind unser Spott!

Recit. Der Höchste, der im Himmel wohnt, er lachet der Wuth,
und Er, er spricht zu ihnen dereinst; in seinem Zorn
und Ingrimm straft er sie. Denn Ich, spricht er,
hab' ihn eingesetzt zum König, den ihr bekämpft auf
Ziens heilgem Berg.

Arie. Wer, o wer gießt mir in mein schwellend Aug'
ein Thränenmeer, das nimmermehr versiegt?
giebt mir den Ton, der wie mit ehrnem Hauch
laut himmelan mit meinen Klagen fliegt?
ein Eisenherz, das allen Schmerz erträgt;
rem Harm und Jammer dieser Welt bewegt.

Recit. Der Herr, er spricht zu ihnen dereinst; in seinem Zorn
und Ingrimm schreckt er sie. Denn Ich, spricht er,
hab' ihn eingesetzt zum König, den ich erwählt auf
Ziens heil'gem Berg.

Arie. Flieht vor der Rache, die euch droht!
wer kann, entweich'
vor ihrem Streich:
entfliegt der Pfeil, trifft euch der Tod!
Niemals Vertrau'n zum Frevler hegt,
wie stolz das Haupt er trägt!

Recit. Knieend in Scheu und Ehrerbietigkeit,
bin vor den Schemel seiner Herrlichkeit
wirf dich in Staub, in Herzensreinigkeit,
und wage du mit scharfem Augenlicht
nicht anzuschau'n der Gottheit Angesicht:
aus Furcht, daß, wenn vielleicht dich trifft ihr Blick,
vernichtet du versinkst in Nichts zurück!

Arie. Ein Pfahl des Rechts ist stets sein Herrscherstab:
der da zermalmet allen Feind zu Nichts,
den großen Drachen schleudert in das Grab,
unter der Strenge seines Strafgerichts.

Von ſeinem Thron, der Gläub'gen Hochaltar,
geht aus der Wahrheit Strahl ſo rein und klar,
daß ringe das All erglüht im Glanz des Lichts.

Recit. Herr Rath, hört endlich Rath, ihr Fürſten voll Trotz,
Chor. und lernt, ihr Richter dieſer Welt, und dient in Furcht dem Herrn!
Auf daß euch nicht ſein Eiſenſcepter ſchlägt und ihr am Weg, ſündig zerſtreut, der Heerde gleich erliegt.

Recit. Lobliche Haufen in wildem Gedräng' veracht' ich, eh ſie feindlich ringsumher die Lagerzelte ſtellen: denn Gott ſteht auf; mein Trotz iſt in dem Herrn.

Arie. Jehova iſt mein Schild, mein Segen,
auf allen Wegen
erhebt' er hülfreich mir das Haupt.
Ich ſchrie empor,
er lieh ſein Ohr
dem Ruf von ſeinen heil'gen Höh'n.
Ich lag und ſchlief, und, wenn erwacht,
war Er's, der mich beſchirmt mit Macht.

Recit. Thoren und Narren beſtehen nicht vor dir; es trifft den Mann der Miſſethat dein Haß; von dir verflucht wird er verilgt, der arge blutgier'ge Menſch iſt dir ein Greu'l.

Chor. Gott fand ſie ſchuldig, und ihr Loos iſt der Fall, verdient durch eignen Rath. Denn ſie verdarb ihr Aufruhr ganz, da gegen ihn ſie ſich empört.

Recit. Wer Gott vertraut, verzage nicht! Wer da gerecht,
deß nimmt er wahr; sei froh, mein Geist: Jehova hört.

Arie. Prophetenblicke strahlt mein Aug'!
Umsonst nach Hülfe ruft der Feind!
Weiche, Krieg!
Fried' erscheint
und Freiheit nach Triumph und Sieg.
Der stolze Feind, den Seine Hand
geschlagen hat, verläßt das Land.

Chor. Gib Gott aus gnadenreicher Hand
Glück diesem Volk und Heil dem Land.
Wir stehn zu ihm mit Muth, wir All',
zum Sieg im Kampfe, oder Fall.

Recit. Der Herr vernahm mein Flehn:
die Feindesschaar muß bange vor uns fliehn,
verwirrt und eilig, und erfüllt von Schaam
geht sie zurück die Wege, die sie kam;
in kurzen Stunden sinkt sie ganz dahin.

Arie. Dann will ich Jehova's Ruhm
erhöhn in seinem Heiligthum
und singen Herrlichkeit und Pracht
Gott Jehova's, voller Macht.
Stets sei ihm mein Dank geweiht,
aller Orten, alle Zeit.

Chor. Stets ist uns sein Schutz bereit
aller Orten, alle Zeit.

Arie. Wie groß ist die Gefahr, die stets umstürmt
den edlen Mann und ihn mit Fall bedroht,
wenn ihn des Himmels Gnade nicht beschirmt,
nicht fest Vertrau'n ihn löst aus aller Noth.

Duo. Nach langer Nacht und wildem Sturmgetos
erscheint zuletzt der Sonne freundlich Licht.
So, wenn des Schicksals Sturm sich bricht
kehrt heitres Glück
zu uns zurück:
sonst wär' Verzweiflung unser Los.

Arie u. Chor. Dem Gott der Macht singt hell im Chor,
singt laut dem Herrn im All,
zu Jacobs Gott ruft all' empor
mit vollem Jubelschall.
Stimmt an den Psalm, erhebt den Sang,
die Cimbel und Schalmei,
die Laute mit dem frohen Klang,
die Harfe bringt herbei.

Arioso. Er hat den Thron sich auserbaut,
wohin kein Aug' des Menschen schaut,
der da durch seinen Schöpferruf
den klaren Himmel voll Glanz erschuf,
der dieser festen Erde Grund
erhob aus tiefer Wasser Schlund.
Der dann mit allgewalt'ger Macht
die Welt erfüllt mit Lichtespracht,
und rief die goldne Sonne auf
und rief den Mond zu seinem Lauf.

Chor. Halleluja erhebt den Sang
Jehova, Gott dem Herrn, zu Dank.

Chor. Ich will singen zu Gott dem Herrn, denn er hat gekettet wunderbar, das Roß und den Reiter hat gestürzt er in das Meer. (Aus Ex. in Arg.)

Arie. Bringe sie hinein, und pflanze sie auf den Bergen in deinem Erbtheil, an den Ort, o Herr, den du erhöht zu deiner Wohnung und zu deinem Heiligthum, o Herr, das deine Hand hat bereitet. (Aus Jer. in Reg.)

Chor. Wer vergleichet sich dir, o Herr, unter den Göttern? wer gleichet dir glanzvoll in Heiligkeit, schrecklich und herrlich, wunderthätig!
Du streckteſt aus die Rechte:
da verschlang sie das Grab. (Aus Jer. in Reg.)

Chor. Du sandteſt Hagel herab, Feuer in dem Hagelsturm rauscht im Donner auf das Land. (Aus Jer. in Reg.)

Arie. Wenn hoch die Fahne wogend wallt
und Hörnerklang die Luft durchschallt,
sieht bang der Landmann all sein Feld
bedeckt vom rauhen Kriegerzelt;
nicht Weide mehr die Flur gewährt,
Die Sense wird gestreckt zum Schwert!
Sei still! denn Gott verkehrt uns bald
in Friedensruh' die Kriegsgewalt.

Recit. So sagte der Feind: ich eile nach bis ich erhasche, bis ich getheilt den Raub; ich stille die Rachelust an ihnen, ich will zieh'n mein Schwert, mein Arm soll sie verderben. (Aus Jer. in Reg.)

Arie. Dem Schwert geführt von tapfrer Hand
zum Schutz für Recht und Vaterland,
Haus, Eltern, Kinder, Freund,
ihm folge Gottes Segen nach:
so fällt in Schmach vor seinem Schlag,
es fällt der stolze Feind.

Segnen wird einſt das Volk die Hand,
die gab die Freiheit unſerm Land.

Chor. Segnen wird einſt das Volk die Hand,
die gab die Freiheit unſerm Land.

Arie. O Freiheit du, du Lebensſonne,
Sitz der Tugend, Quell der Wonne!
Ohne dich kein Reiz des Lebens,
Keine Freude werth des Strebens.
(Aus Jud. Maccab.)

Recit. Wie Israel, ganz dem Nile gleich,
II. Arie. befruchten hell Aegyptens Reich,
ſo ſchwellt von unſerm Thränenguß
in hocherhob'ner Flut der Fluß.

Arie. Zwingherrn, die nicht Bundespflicht,
nicht heil'ger Eidſchwur band,
tilgten aus der Freiheit Licht
und Glauben, Recht und Vaterland.
Da weckt den Retter Gottes Ruf,
der Freiheit uns vom Joch der Dränger ſchuf.
O krône Sieg und Ruhmeskranz
des Helden Haupt mit ew'gem Glanz.
des Himmels Segen ſei ſein Theil.
den Gott dem Volke gab zum Heil.

Chor. Gott ſei dein Schild, Heil ſei mit dir,
Heil dem Könige auf ewig!
Amen. Halleluja! (Aus der Krönungshymne.)

Muſikaliſche Dramen.

Eſther.

Von Samuel Humphreys.

1720.

Perſonen:

Ahaſver, König von Perſien.	Mardokai.
Haman.	Eſther, zweiter Israelit.
Hadrenah.	Israel. Jungfrau.
Eſther.	Ein perſiſcher Hauptmann.
Zadeck.	Chöre der Israel. u. der Perſer.

Act I.

1. Scene.

Ahaſver, Haman und Hadrenah. Hauptmann und Chor der Perſer.

Ahaſver. Sprich du mit Freimuth deine Bitte aus,
denn deine Dienſte heiſchen meinen Dank.

Haman. O Herr, dir blühe Heil! Mein erſt Geſuch
fließt aus dem Eifer einer treuen Bruſt.
Das Judenvolk in deinem Reich verſchmäht
die Unterwerfung unter deine Macht.
Es prahlt, ſein Gott errichte bald
den Tempel wieder und ſein Recht.
Doch will mein König ſeinem Knecht vertrau'n,
ſo beug' ich ſchleunig ihren Uebermuth.
Zu dämpfen der Rebellen Trotz
Iſt aller Mann und Haſt zu ſchwach.

Ahasver. Gehe, bringe du mein Reich zur Ruh,
und gib ihm vor dem Feinde Schutz.
Beug' ihren Stolz mit schonungsloser Hand,
und tilg' den Aufruhr in dem ganzen Land.

Ehr' und Ruhm dich hoch beglückend,
glanzvoll deine Tage schmückend,
sei dein Lohn für deinen Rath.
Sei an Rang und Stand der Höchste,
deinem König stets der Nächste,
wie zum Rathe so zur That.

Hadonah. Dich ehrt mehr die Gnad', als Rach' und Wuth.

Haman. Nichts mehr davon! dies ist mein Schluß,
daß ganz Judäa fallen muß.
Hört und vollführt, was Hamans Stimme heischt!
Gab nicht der Herr im weiten Ost
all' seine Macht in meine Hand?
Hört, alle Völker, fern und weit,
wo unser Fürst gebeut, hört und gehorchet!

Schlagt Haupt und Glied im ganzen Land!
soll ich den Gott von Israel scheu'n?
In Judenblut taucht eure Hand,
nicht Weib, nicht Kind verschont!
Zerstört den Tempel auf den Grund,
daß Niemand wisse, wo er stund.

Hauptm. Sieh uns gerüstet stehen, zu thun was du gebeutst.

Chor d. P. Wer soll den Gott von Israel scheu'n?
Nicht Weib nicht Kind verschont!
Schlagt Haupt und Glied im ganzen Land!

2. Scene.

Chor der Israeliten. Männer und Jungfrauen.

Erſt. Isr. Nun legt Verfolgung ihren Grimm
und Eifer ab. Esther gebeut;
und Esther dienet dem ew'gen Gott.
Stimmt die Harfen froh zum Sang!
brecht die Götzen all' zu Staub!
Gott Jehova herrſcht und thront,
der den Gläub'gen gnädig lohnt.

Zweit. Isr. Jeruſalem klagt bald nicht mehr
von harter Sclaverei beſchwert!
Der wahre Gott, dem wir vertrau'n,
wird den Gerechten auferbau'n.
Drum hebt die Stimm' in frohem Klang
und preiſet ihn mit Lobgeſang.

Chor d. Isr. Was klagt das Volk von Juda noch
ob Kettenlaſt und Sklavenjoch?

Jungfrau. Lobt den Herrn mit lautem Mund,
Preisgeſänge bringt ihm dar!
Lob' den Herrn, du Erdenrund
Lob' den Herrn, du Engelſchaar!
Zion hebt ihr Haupt empor,
ruft ihm Dank in lautem Chor!

Zweit. Isr. Gott, der du in des Säuglings Mund
dich deines Preiſes freu'ſt,
o höre gnädig Juda's Volk,
das dich in Demuth preist!
Preist ihn mit Dank, im Staube kniet,
die Kette ſinkt,
die Freiheit winkt,
wir ſingen frei Jehova's Lied.

Zion hebt ihr Haupt empor,
O singt ihm Dank in lautem Chor.

Chor d. Isr. Zion hebt ihr Haupt empor,
O singt ihm Dank in lautem Chor.

Jungfrau. Weh' sanft o Luft. Du Quell, steh' schweigend still!
Und Seelenruh' zieh' ein in Esther's Brust.

---

3. Scene.
Jadeck zu den Vorigen.

Jadeck. Was hat erregt den Zorn des Herrn?
Wuth und Verfolgung hat das Schwert gezückt
Haman verkündet den Beschluß,
der Juda's Söhne all'
begräbt in seinem Fall!
Mich dünkt, ich hör' der Mutter Ruf
beim grausen Mord des theuren Kinds!
Hör', wie das Kind mit hellem Schrei
sinkt an der Mutter Brust!
Blut färbt des Mörders Kleid,
und fließt in Strömen durch die Stadt.

Chor d. Isr. Ihr Söhne Juda's klagt!
Nie kehrt in eure Heimat ihr zurück!

Israelitin. O Jordan, Jordan, heil'ge Flut,
soll ich nie mehr dich gleiten sehn
das grüne Thal entlang?
Nie mehr ertönt in frommer Glut
der Preis des Herrn auf Berg und Höh'n
in unserm heil'gen Sang!

Act II.

1. Scene.

Eſther und Mardekai mit dem Chor der Iſraeliten.

Eſther. Was für ein Gram trübt dir dein Aug'?
Warum iſt dieſes Haupt mit Aſche ſo beſtreut?
Warum in Trauer ſo verhüllt?
Sprich, Mardekai, Vertrauter, Freund!
ſprich und gib Eſther kund:
warum dies finſtre Leid?

Mardokai. Ein Schlag vernichtet uns!
Haman's Beſchluß, mir zum Verderb,
bedroht mit Tod all unſer Volk.
Geh' zu dem König du, und fleh' ihn an.

Eſther. Nicht ungerufen! Sonſt iſt Tod mein Loos!

Mardokai. Nah' ihm furchtlos vor Gefahren,
dich wird ſeine Lieb' bewahren,
Furcht ziemt nur vor Gottes Thron!
Trau' auf Gottes große Waltung;
fällſt du für des Volks Erhaltung,
iſt der Tod dein ſchönſter Lohn.

Eſther. Ich geh' vor meinem Herrn zu ſtehen!
Streck' aus, o Fürſt die Königshand!
Helft mir, Thränen, ihn bewegen,
ſein Erbarmen zu erregen,
hör', o Herr, erhöre mich!
Wenn uns Blut verſöhnen kann,
nimm, o nimm mein Leben an!
Doch des Volks erbarme dich!

Chor d. Isr. Rett' uns, o Herr! Halt ein das Racheſchwert!

2. Scene.

Eſther mit Israeliten und Ahasver.

Ahasver. Wer drängt ſich ein in dieſe Räume,
ohn' unſern Ruf? Die Strafe iſt der Tod
für die verweg'ne That! Ha, Eſther iſt's!
Das Recht verdammt, das Herz verzeiht.

Eſther. Mir ſchwindet ach, weh mir, der Sinn!

Ahasver. Ha welche Bläſſe deckt ihr Angeſicht!
Eſther, erwache! Du Schönſte deines Volks!
Eſther erwach' und leb'! Es iſt mein Wille!
Blick' auf den gold'nen Stab in meiner Hand,
der Gnade Bild! das blutige Geſetz
war nie beſtimmt, o theures Weib für dich!

Eſther. Wer ruft zum Leben mich zurück?
Ahasver. Erwach' o Herz, mein Troſt, mein Glück!
Eſther. Hör' mein Flehn, ſonſt trifft mich Tod.
Ahasver. Sprich es aus! mir iſt's Gebot.

Erſt. Isr. Der Fürſt erhöret ſein geliebtes Weib,
und beugt vor ihrer Reize Allmacht ſich

Ahasver. O theures Weib, blick her zu mir!
Dir droht von mir nicht Tod.
O hör mein Flehn, und ſieh empor,
dein Wort iſt mir Gebot.
Sprich, und zur Stunde iſt's vollbracht:
du haſt mein Herz und meine Macht.

Eſther Find' ich vor deinen Augen Gnad',
ſo ehre mich mein großer Fürſt bei meinem Feſt,
und nahe freundlich meinem Mahl;
mein Fürſt, mit Haman ſei mein Gaſt.

Ahasver. Wie blieb' ich fern, wo Liebe wohnt?
Wie komm' ich gern, wo Freude thront!
Mit Luſt und Wonne folg' ich nach,
und weihe dir den Tag.

Erſt. Isr. Von inn'rer Freud' erglänzt mein Aug',
er folgt der Fürſtin zum Palaſt.
Schönheit ſänftigt ſeinen Grimm
und zähmet ſeine Wuth.

All' ihr Engel wacht mit Gnade
heute über ihrem Pfade!

Zweit. Isr. Schönheit ſiegt mit ihrer Macht!
Was vermag nicht ihre Kraft!

Gott hat verlieh'n ihr alle Macht,
die des Gegners ſiegreich lacht!
Und der König ſelbſt bezeugt,
daß ſein Grimm ſich vor ihr beugt.

Eſther. O Herr der Herrn, mein hoher Fürſt,
der ganz uns mit Bewund'rung füllt,
in heißem Dank ſingt dir mein Mund
Verherrlichung und ew'gen Preis!
Halleluja!

Chor d. Isr. Unſchuld, Tugend, Sittſamkeit
beſchirme ſie zu aller Zeit!
Nimm ſie, Herr, in deinen Schutz!
Sei du ihr Schild und ihr Geleit!

Act III.

1. Scene.

Jadeck und Chor der Israeliten.

Jadeck. Jehova, Gott, von großer Macht,
umſtrahlt von ew'gen Lichtes Pracht,
entzünde deiner Blitze Glut!
Steh' auf, entfeſſelnd deine Wuth!

Chor d. Isr. Es kommt als Juda's Freund, ein Gott der Rache,
dumpf bebet die Erde!
Dumpf dröhnet mächt'ger Berge Haupt!
Juda, ſteh' auf, es naht dein Gott!

2. Scene.

Ahaſver, Eſther, Haman und Chor der Israeliten.

Ahasver. Nun, ſprich aus: was iſt dein Wunſch?
Sei's meine Krone, ſie iſt dein!

Eſther. O großer Fürſt, verſchon' mein Volk!
Was du ihm thuſt, das thuſt Du mir!
Halt ein den Schreckensſchluß!
Denn es trifft mich und Mardekai der Schlag.
Und iſt der Tod von Mardekai dein Schluß?
Der, als der Mörder Schwert
Verderben drohte meinem Herrn,
an's Licht gebracht die faule That!

Ahasver. Ja ja, ſo iſt's. Ja ihm allein
dank' Leben ich und Thron.
So ſag' o Weib, wer ihm gewagt
zu droh'n, dem Lohn und Dank gebührt?

Eſther. Nur Haman's Haß ſchwur ihm den Tod.

Ahasver. Ich ſchwör' bei jenem Sonnenball,
dem Stern des Tags, nie ſoll ſein Aug'
nie mehr den Strahl des gold'nen Lichtes ſeh'n!

Haman. O wende nicht dein Antlitz du,
o ſieh mich in den Staub gebeugt!
o ſprich ſein grollend Herz zur Ruh',
und gnädig ſei mir zugeneigt!

Eſther. Schmeichler! nichts mehr will ich hören.
Eitel iſt all deine Kunſt!
Nicht ſoll Furcht mich mehr bethören,
machtlos iſt nun deine Gunſt!
Wüthrich als du warſt in Macht,
zitterſt nun du,
da du dich zu Fall gebracht?

Ahasver. Greift den Verräther! Führt ihn weg,
Tod ſei der Lohn für ſein Vergehen!
Auf Mardekai legt meinen Schmuck,
mein königliches Kleid, und auf ſein Haupt
mein Diadem. Führt im Triumphe
durch die Straßen ihn, der mich beſchützt.

Seht ihn Alle ringe im Land
nächſt bei mir an Rang und Stand.
Preiſt ihn meinen Retter ihn,
dankerfüllet insgeſammt.
Ehret ihn mit Opferrauch,
auf dem Altar ihm entflammt:
weil ein jauchzend Lied im Chor
ſchallt zu ſeinem Preis empor.

Chord. Jor. Jauchzend ſchallt ꝛc.

Haman. Wie wird dein Stolz zu Fall gebracht!
Zittre o Ehrgeiz, zittre Macht!
im Glück ſei gnadenreich!
Daß wenn du einſt im Unglück biſt
auch dein die Gnade nicht vergißt,
und hemmt den Todesſtreich.

---

3. Scene.

Mardokai zu den Vorigen.

Mardokai. O Königin, ich ſeh' entzückt
das Werk, das Gott durch dich vollführt,
der dich mit hohem Reiz geſchmückt
zum Schutz für ſein gefallenes Volk.
Der Fürſt auf Aſiens hohem Thron
erglüht in Lieb' zu dir allein,
und deine Macht in ſeiner Bruſt
Verheißt Judäa reiches Heil.

So viel Schönheit lieblich blühend,
ſchlägt den Gatten in dein Band;
drum in ſüßem Joch ihn lenkend
laß den Sieg nicht aus der Hand.

Eſther. Ich will rühmen all die Gnade,
die mir ſo viel Heil gebracht,
von der frühen Morgenröthe
bis zur Dämmerung der Nacht.

Mardokai. Für Jeheva's reichen Segen
ſenden wir den heißen Dank
auf zu ſeinem Strahlenthrone,
jauchzend unſern Preisgeſang.

Mardokai. Eſther. In Entzücken und in Freude
fließt dahin die künft'ge Zeit.
laßt in lautem Dank erſchallen
ſeinen Preis in Ewigkeit.

Jungfrau. Beſchirm' o Himmel ſie mit deiner Macht,
und ſtärke ſie, ihr Werk ganz zu vollenden.

Zwei Jungfrauen Schwebet herab in ſanftem Flug,
Engel, und ſchirmet ihren Pfad!
Die uns vertrat mit kühner That
und ſiegreich die Dränger ſchlug.

Chor d. Isr. Der Herr hat unſern Feind beſiegt,
ihr Söhne Jakobs, ſingt ein freudig Lied.
Preiet ihn mit Dank! im Staube kniet!
wir ſingen frei Jehova's Lied.
Auf ewig feiert ihn im Heiligthum,
künd' Erd' und Himmel ſeinen Ruhm!
Ihr Sänge Juda's, freudig ſchallt
laut auf im Chor zu ſeinem Lob,
er bricht des Mächtigen Gewalt
und ſtürzt, den er erhob.

Mardokai. Eſther. Jehova wird ſein Volk erhöh'n,
daß wir in Salem zu ihm flehn!

Chor d. Isr. Auf ewig feiert ihn im Heiligthum ꝛc.

Zwei Isr. Berg Libanon dein Wald entweicht!
Ihr ſtolzen Cedern niederſteigt,
Jehova's Tempel neu zu weih'n,
denn unſer Gott wird uns befrei'n.

Chor d. Isr. Auf ewig feiert ihn im Heiligthum ꝛc.

Acis und Galatea.

Von John Gay.

1720.

Personen:

Galatea.	Polyphem.
Acis.	Chor der Hirten u. Schäfer.
Damon.	

Eine ländliche Gegend mit Felsen und Baumgruppen. Acis und Galatea, bei einer Quelle gelagert; Hirtinnen und Schäfer, über die Landschaft zerstreut; Polyphem auf einem Berge sitzend.

Chor. O! den Fluren sei der Preis!
Sang und Tanz in frohem Kreis,
Fröhlich, selig, frisch und frei,
Spielt und lacht den Tag vorbei.
Für uns erglänzt die Au',
Für uns bereift vom Thau,
Für uns versüßt die Luft
Der Rose frischer Duft.
Uns freut der Horen Tanz,
Uns lacht des Sommers Glanz,
Des Lenzes milder Schein,
Des Herbstes Frucht und Wein.

Galat. Du dunkler Hain, du farb'ge Fläche,
Sprudelquell und Perlenbäche,
Du bunte Herrlichkeit der Au'n,
Reizlos ist mir dein Reiz zu schau'n;

Zu machtlos, zu ſtillen trüben Muth,
Der Sehnſucht Qual, der Liebe Glut.

Fort, du ſüßer Sängerchor!
Dein ſchmetternd Lied
Ruft im Gemüth
Der Liebe Pein hervor.
Stillt den Sang und fort von hier,
Bringt meinen Acis her zu mir!

Acis. Wo find' ich ſie, die mir ſo lieb?
Geleitet mich ihr Götter dieſer Fluren!
O ſagt mir, wißt ihr wo ſie blieb?
Saht ihr im Thal, im Walde ihre Spuren?

Damon. Bleib, Schäfer, bleib!
Sieh', wie dir dort die Heerde irrend ſtreift!
Was meint dies ſchwermuthvolle Lied?
Verſtummt iſt deiner Flöte Spiel.

Schäfer, laß dein Liebeswerben!
Achtlos ſuchſt du dein Verderben;
Bleib bei uns und unſerm Tanz.
Spar' dein Leiden dir auf morgen,
Heute halt' dich frei von Sorgen,
Frei von Kummer gar und ganz.

Acis. O, ſeht ſie dort! o Galatea, blicke her zu mir;
Sieh', wie vor dir dein treuer Acis kniet!

Liebe ſitzt gaukelnd ihr im Aug'
Und ſtrahlet tödtliche Luſt;
Liebe ſitzt ſchaukelnd auf ihrer Bruſt
Und ſingend in ihrem Hauch!
Liebe umſtrahlt mit Anmuth
Der holden Lippen Reiz;

Es wallt, es wegt ihr Buſen
Vom Sehnen ſüßen Leid's.

Galat. O! kennteſt du die Qual einſamer Liebe,
Du weilteſt nie von Galatea fern.
So wie die Taube
In einſamer Laube
Nach ihrem Trauten klagt;
Kehrt er zurück,
Iſt ſie voll Glück
Und koſ't ſo lang' es tagt.
Wohlig Kirren,
Wonnig Girren
Ruft noch ſummend durch die Nacht,
Summend durch die Ruh' der Nacht.

Acis. Selig, ſelig, ſelig wir!
Wie glänzt dein Aug'!
Wie ſtrahlt dein Reiz!
Galat. Aller Knaben Liebſter du!
Aller Nymphen Schönſte du!
Du all mein Heil, du all mein Glück!
Selig, ſelig, ſelig, wir!

Chor. Armes Paar! ach, hart Geſchick,
Das euch bedroht! unſtetes Glück!
Armes Paar! ach, eitler Wahn!
O ſeht das Ungeheuer nah'n!
Seht wie mächt'gen Schritts er ſtrebt!
Der Berg erdröhnt, der Wald erbebt;
Es flieht die Welle, die bang' zum Strande prallt:
Horch, wie ſein Donnerruf erſchallt!

Polyph. O Schmach — o Wuth — o Scham — o Glut!
Der ſchmächt'ge Gott hat mir das Herz durchbohrt.

Du treue Pinie,
Du meiner Schritte Stab, hinweg mit dir!
Bringt mir ein hundert Rohre groß und weit,
Zum Flötenspiel für meinen mächt'gen Hauch;
Und sanft in Zaubertönen sing' ich ihr,
Der süßen Galatea, meinen Preis.

O rosig wie die Pfirsche,
O süßer als die Kirsche,
O Nymphe, klar wie Mondscheinnacht,
Flink wie die schlanken Hirsche!
Reif wie die vollen Trauben,
Und munter wie die Tauben;
Doch ungezähmt wie Flammenglut,
Und wild wie Sturmesschnauben!

Warum, Schönste, willst du fliehen,
Meinen Armen dich entziehen?

Galat. Ja, lädt zu seinem Mahl der Leu,
So flieht das Lamm in kluger Scheu.

Polyph. Sieh', Polyphemus, groß wie Zeus,
Weihet Liebe dir und Preis,
Lädt zu seinem Felspalast,
Seiner Heerde dich zu Gast,
Zu der Traube süßem Blut,
Zu der Pflaume dunkler Glut,
Aepfeln, die erwartend stehn,
Sich von dir gepflückt zu sehn.

Galat. Zur rohen Kost bei deinem Mahle,
Zu Menschenblut aus deiner Schale —
Geh'! lad' dir einen andern Gast:
Mir ist so Wirth, wie Fest verhaßt.

Polyph. Treffe Fluch dieß Liebesschmachten,

All mein Blut wallt in Empörung!
Nur nach Rache ſei mein Trachten,
Nur nach Rache und Zerſtörung.

Damen. Willſt du dir die Nymphe gewinnen,
Sei gut und freundlich all dein Beginnen:
Leiden iſt der Liebe Loos.
Schönheit mit Gewalt bezwingen,
Kann nur halbes Heil dir bringen,
Lebenlos und liebelos.

Acis. Das Ungethüm weckt meine Wuth:
Schwach wie ich bin, ich faß' ihn an!
Entflammt bin ich von deinem Reiz,
Der Liebe Gott verleiht mir Kraft.

Laß mich zum Kampf,
Und wär's mein Verderben!
Iſt Schönheit der Preis,
Wer fürchtet zu ſterben?
Dich im Sieg zu erwerben,
Wie glüht mir der Muth,
Im Kampf dich zu ſchirmen
Mit Leben und Blut.

Damen. Bedenke, o Knabe, wie flüchtig der Reiz iſt,
Zu ſchmeicheln dem Wahn, der nach Liebe ſich ſehnt!
Die Freuden der Liebe, ſie rauſchen vorüber,
Ihr Leiden iſt lang, wie das Leben ſich dehnt.

Galat. Bleib, o bleib, mein ſüßer Freund,
Trau' auf meine Lieb' und Treu',
Meine Treu' und jene Macht,
Die über treue Liebe wacht!

Acis. Galat. Dem Berge mag die Heerde,
Dem Wald die Turteltaube,

Dem Quell die Nymph' entſagen,
Doch ich der Liebe nie!

Polyph. Rache! Rache! Wuth! o Grimm!
Ich trag' es länger nicht!

Acis. Der Tag iſt nicht der Biene,

Galat. Die Nacht der Nachtigall
So hold nicht und ſo lieblich,
Wie dieſes Lächeln mir.

Polyph. Flieg' aus, geflügeltes Geſchoß!
Stirb, verruchter Acis, ſtirb!

Acis. Hilf, Galatea! helft, ihr Götter all'!
O nehmt mich Todten auf in euer Haus. (ſtirbt.)

Chor. Klagt all ihr Muſen! weint' alles Volk!
Stimmt euren Sang zum Jammerruf!
Klagt, klagt, und Wehgeſchrei erfüll' die Luft:
Ach, ach, der holde Acis iſt nicht mehr!

Galat. O, iſt mein Acis nun dahin,
Vom Felsgeſchoß zerſchmettert mir!

Chor. Ach, Galatea, weine nicht!
Beklag' nicht den du kannſt befrei'n.

Galat. Iſt der holde Knabe todt,
Weil er ſo treu, ſo lieb mir war?

Chor. Ach, Galatea, weine nicht!
Beklag' nicht den du kannſt befrei'n;
Sprich über ihn dein Zauberwort,
Die Göttin heilet deinen Schmerz.

Galat. Sage welchen Troſt du meinſt?
Denn dunkle Verzweiflung überſchattet mich.

Chor. Verwandlen Göttern mach' ihn gleich,
Zum Silberquell verwandle ihn,
Und unſer Thal nun ſei ſein Reich.

Galat. So ſei's: ſo üb' ich meine Zaubermacht;
Sei du unſterblich, biſt du auch nicht mein!
Herz, der Liebe ſüßer Born,
Sei fortan ein Silberquell!
Purpur ſei nicht mehr dein Blut,
Gleite gleich kryſtall'ner Flut.
Fels, entſchließ' den dunkeln Schooß!
Der Sprudelquell, ſieh'! er fließt;
Und er ſtrömt das Thal entlang,
Murmelnd ſeinen Liebesſang.

Chor. Galatea, ſtille den Schmerz,
Acis ward zum Gotte nun!
Sieh', er erhebt ſich auf dem Bett,
Sieh', ihm umſchlingt ein Kranz das Haupt.
Heil dir, holder rauſchender Strom:
Hirtenfreude, Muſenluſt!
Ströme fort das Thal entlang,
Murmelnd deinen Liebesſang.

Debora.

Von Pascal komponiert

1737

Personen:

Debora	Zwei Israelitinnen.
Barak	Israelitischer Heerführer.
Abinoam, sein Vater.	Israelitischer Greis.
Silpha	Chor der Israeliten.
Jael	Chor der Kanaaniter.

Akt I.

1. Szene.

Debora, Barak, Israeliten und Chor Israelitischer Priester.

Chor. Du Gott der Macht, du Gott der Stärke,
Deß Stärke alle Wunder schafft,
Deß Zugrimm, keinem Feind entflammt,
Zu rechtem Unheil ihn verdammt:
Gib einen Andern unserm Herr,
Deß Nam' voll Siegesruhm, voller Ehr',
Deß Arm mit neuem Sieg uns schmückt
Und schlägt den Feind, der uns bedrückt.

Debora. O Barak, auserwählter Held!
Erhebt, Söhn Abinoams, Euch.
Durch keinen Arm schützt uns der Herr,
Und gibt den Feind in unsre Hand.

Barak. O Schrein, des heil'gen Geiſtes voll,
Vor der das Künftige ſich offenbart!
Hat mich der Herr zu ſolcher Gnad' erſehn,
Und ſchmückt den Aermſten ſeiner Diener ſo?

Barak. O wohin winkt dein Geiſt mir?
Mir auf den Pfad des Ruhms?
Welch ein Verdienſt verheißt mir
Die That des Heldenthums?

Debora. Trau auf des Herrn Verheißung,
Er iſt dein ſtarker Fels!
Thu du nach ſeiner Weiſung,
Du Retter Iſrael's.

Chor. Wirf ab die Scheu! zum Kampf hinaus!
Was Gott gebeut, das führ' du aus!

Barak. Wenn dies des Himmels Wille heißt,
So beug' ich gern mich ſeinem Ruf.
Doch eh' wir aus zum Kampfe zieh'n,
O Schrein, fleh' du zu Ihm,
Und Juda's frommer Sang erheb'
Den Hülferuf mit dir empor.

Chor. Dem frommen Ruf aus frommem Mund,
Jehova neigt ihm gern ſein Ohr.

Debora. Bei jenem ehrfurchtwürd'gen Rath,
Der aus dem Chaos Ordnung ſchuf,
Bei jener ew'gen Macht, die einſt
Das erſte Licht der Nacht entlockt,
Geſtillt der Elemente Kampf
Und Leben in die Schöpfung rief:
Gewähr' uns, Gott, du mächt'ger Hort,
Die Hülfe Deines ſtarken Arms.

Chor. O hör', bei deines Volkes Ruf,
Gewähr' uns deinen heil'gen Schutz.

Debora. Ihr Söhne Israels, stillt die Furcht,
Debora beute euer Flehn!
Der grause Fürst von Kanaan's Heer,
Der Tod uns und Verderben sinnt,
Wird fallen auf blutdurchtränkt Land,
Unwürdig, unter Weibes Hand.

Chor. O schlag' mit deiner starken Macht
Die Dränger die uns Schmach gebracht.

Barak. Durch wessen Hände auch der Wüthrich fällt,
Mein Herz ist frei von Eigennutz und Neid.
Mag dein Geschlecht, o Seherin, mit uns
Ringen um Tapferkeit und Ehrenpreis:
Fürwahr, nur ein verzweifelter Mann
Bestreitet ihm Verdienst und Ruhm.
Wie ruhmvoll glänzt der Weiber Art,
Die Muth und Kraft mit Schönheit paart!
Sie nimmt uns ganz in ihre Pflicht
Und strahlt in göttergleichem Licht.

2. Scene.

Jael kommt.

Jael. O Seherin, wohin mein Auge blickt,
Ringt tobt unter der Feinde in aller Wuth.
Laß mich zu meiner Hütte kehr,
Wo Einsamkeit befriedet wohnt,
Des Friedens Sitz, der Ruhe Statt,
Von Kriegsgeschrei und Waffen fern.

Debora Hör' denn, o Jael! keine Furcht
Vor einer Kriegsgefahr bewege dich!
Denn schützend wacht der Himmel über dir.
Dein Name, eh' der Tag sich senkt,
Erglänzt in so erhab'nem Licht,
Daß Aller Mund in dir erkennt
Der Frauen Ruhm, des Himmels Gunst.
Rings umlagern Engelschaaren,
Dich vor Unheil zu bewahren,
Dicht gedränget deinen Pfad.
Juda's Gott in Stahlenrüstung
Ist dein Wall und starke Brüstung
Gegen Feindes Rath und That.

Jael. Wie machst du mich so hoch entzückt,
Wie lauscht' ich gern und immer deinem Wort!
Gott ist so gnädig mir geneigt,
Daß er mich schützet vor Gefahr,
Ja, solchen Ruhm verheißt er mir,
Wie Ehrsucht selbst ihn nie geahnt.
Er kehrt in Freude Angst und Pein,
Und senket Fried' in meine Brust.
Mit Vaterliebe pflegt er mein
Und füllt mich ganz mit heil'ger Lust.

---

3. Scene.

Abinoam, Debora, Barak.

Abin. Barak, mein Sohn, der frohe Schall
Des lauten Schlachtrufs rund umher
Verkündet mir der Prüfung ernste Zeit
Die Gott bereitet seinem Volk.

Rasch eile Juda's Hoffnung kühn voran,
Daß sich dein Vater rühme solchen Sohns.
Auf auf den Kampfmuth in der Brust,
Und sei zum Sieg, zum Tod bereit;
Stürz' in die Schlacht mit Kampfeslust,
Des Himmels Segen sei dein Geleit.
Wenn Sieg dich krönet in dem Feld,
Fällt nieder, in Demuth doch, ist Tod dein Loos,
Froh gibt kein Leben wie ein Held,
Ruhm folgt dir in des Grabes Schooß.

Barak. Ich geh' wohin die Pflicht mich ruft,
Bereit zum Siege oder Tod.
Umgebt mich, Gefahren,
Ich eile zur Schlacht;
Ich breche die Scharen
Der Feinde mit Macht.
Ob Grausen des Todes
Mich schrecklich umdrohnt,
Ich steh' in dem Kampfe,
Bis Sieg mich umkrönt.

Chor. Deine Hand erflehe dir,
Deiner Rechten sei der Kampfpreis.

8. Scene.

Ein Herold auf dem Lager Sisera's.

Herold. Ich bringe Botschaft euch
Von Sisera, dem tapfern Siegesheld;
Er hört, daß ihr es frech gewagt,
Zu Kriegeswehr zu ziehn in's Feld.
Doch solches Mitleid wohnt in seiner Brust,

Daß eh er strafet in gerechtem Zorn,
Er im Gespräch mit eurem Führer hier
Zu hören wünscht, was eure Klage sei;
Und um zu sparen unnütz vergossnes Blut,
Gewährt er Allen, was Euch als Sklaven frommt.

Barak. Ungläubiger! geh, sag dem Prahler du,
Daß uns sein Zorn nicht mehr zur Furcht bewegt;
Sag ihm noch mehr, daß wir gerüstet stehn
Zum Zwiegespräch, zum Kampfe, wie er will!

(Herold ab.)

---

3. Scene.

Debora, Barak, Abinoam.

Debora. Laß ihn sich nahn in Tücke oder Wuth,
Wir stehn um unsre Freiheit nun im Kampf.

Barak. So lang' ihr Mahnruf glüht in unsrer Brust,
Sieht uns nicht Furcht an, und uns schreckt kein Feind.

Chor. In Schmach laß sie sterben,
In Schmach sie verderben,
Dann schallt im Gesang
Dir laut unser Dank.
Halleluja.

Act II.

1. Scene.

Debora, Barak, Abinoam, Jael, Israeliten, Chor israelitischer und Chor der Baals-Priester.

Chor d. Sehet, wie der Uebermüth'ge naht
Jos. Voll finstrem Grimm zum ernsten Rath!

Juda, ſteh auf für deinen Gott,
Und beut dem Dränger Trotz und Spott.

(Sisera kommt.)

2. Scene.

Sisera. Daß ich euch hier im Aufſtand ſeh,
Hochmüthige, das kommt von dir!
Doch willſt du noch abſtehn von deinem Thun,
Weil noch verſchmähte Gnade Friede beut,
So beug' dich willig, eh der Rache Schlag
Auf dich und ſie, all deinen Anhang fällt.
Tief vor mir zum Staub gebeugt,
Fleh' um Gnad' in heißem Ernſt,
Ehe noch du zitternd kennſt,
Wie die Gunſt der Rache weicht.

Debora. Geh dort zu züchtigen, wo man dich ſcheut!
Nur Gott allein gebietet hier!
All uns begeiſtert heil'ge Glut
Zu Waffenthat und Freiheitskampf.
Du aber kennſt dir zum Verderb,
Wie dir es frommt, daß Gott dein Feind.
Vor Jehova iſt die Pracht
Der Gewaltigen nichts als Staub.
Wer da prahlt mit ſeiner Macht,
Iſt des eitlen Stolzes Raub.

Sisera. Ja, wie dein Gott durch hehre Wunder glänzt,
In unſrer Niederlage erſcheint das klar.
Weil du prahlſt mit Wundergnaden
Deines Gottes und ſeinen Thaten,
Nahm er von euch unſern Zaum?

Denk, o denk' zu deinem Grauen,
Hohler Wahn iſt dein Vertrauen,
All dein Hoffen nur ein Traum.

Gerech. Frevler du! aus deinen Ketten
Wird Jehova uns erretten,
Denn er ſteht für unſre Sache.
Seinem Volk iſt er ein Schild,
Aber ſeinen Drängern gilt
All ſein Grimm und ſeine Rache.

Hpt.-Pr. Blick' auf die Völker all' umher!
Saul's. Wer iſt dem Baal gleich an Macht?
Vor ihm beugt ihr das ſtarre Knie,
Wär Demuth euch und Pflicht bekannt!

Chor d. O Baal! der im Himmel thront
d. Pr. Und in zahlloſen Tempeln wohnt!
Durch dich entſtieg der ew'gen Nacht
Die Sonn' im Strahlenkleid der Pracht,
Durch dich entglomm der Sterne Glut,
Erbrauſt der Strom, des Meeres Flut;
Es glänzt der Thalgrund rings im Thau,
Die Blume würzt die weite Au,
Und alles Glück und alles Heil
Wird deinem Volk von dir zu Theil.

Hpt.-Pr. Nichts mehr! Ungläubiger, nichts mehr!
d. Isr. Falſch iſt der Gott, den ihr verehrt!
Ein eitler Götze, deß verhaßtes Bild
Keinem, als euch Verworfnen, göttlich dünkt.

Chor d. Gott, Herr, der du vertheilſt aus deinem Schooß
Isr. Des Hochmuths Fall, der Demuth Segenslooß,
O ſchau herab von deinem Himmelthron,
Vergilt mit Schrecken deiner Feinde Hohn.

In deinem Ruhm entfalte deine Macht,
Gib Heil den Deinen und verdirb den Feind.

Debora. (zu Sisera u. seinen Leuten.) In seinem Nam' ermahn' ich euch,
Des Göttlichkeit ihr frech verneint,
Der sich im Grimm euch offenbart
Als einen schreckenvollen Feind:
Flieht, ich beschwör' euch, diesen Ort,
Zu hehr für eure schnöde Schaar!

Sisera. Wir gehn, doch unsre Wiederkehr
Bereut ihr bald in blut'gem Haß.
Rasch entteil' ich, du rüste zum Tod dich!
Ha erkenn', die Kuhn du bedrohst mich!
Wer da schreit mit dem Zorn der Gebieter,
Grimme Rache wirft blutig ihn nieder.

Hpt.-Pr. Hinweg, ruchlose Brut, hinweg!
d. Isr. Die Stätte hier entweiht dein Fuß.

Debora. Dein Gepränge geht auf in Schmach.
Sisera. Weg mit euch, verruchte Schaar!
Baal's Priester. Baal bringt uns Hülfe dar.
Barak Alle seine Macht zerbrach.
Sisera's Schaar. Baals Hand schlägt euch mit Weh.
Israeliten. Geht, bethörte Rotte, geht!

(Sisera und die Seinen ab.)

Barak. O Scherin! mein Herz erglaubt,
Das zu vollbringen was du mir gebeutst.
O wäre schon der Kampf entbrannt!
Mein Vater hell sich freu'n der tapfern Sehne.
In dem Kampfe Ruhm erjagend,
Schlägt mein Schwert sich blut'ge Bahn.
Und dem Feinde, bang verzagend,
Leg' ich unsre Ketten an.

Abin. Dein Muth erwärmt den Winter meines Alters,
Stärkt seine Schwäche, mildert seine Last.
Und du thust wohl, daß du des Feindes höhnst;
Dein ist das Recht, und Gott, er kämpft mit dir.

Wirf mit dem Schwerte
Auf blut'ge Erde
Heut den Barbaren,
Der uns bedroht.
Von Ruhm beseelet,
Von Gott erwählet,
Errett' uns heute
Von Noth und Tod.

Jarabilla O Juda, wie bin ich entzückt
Vom Segen, den der Herr dir schickt!
Nein, nicht mehr, nicht klag' ich länger noch,
Nicht mehr umhüllt vom Trauerkleid!
In Freiheit wandeln wir das Joch,
In Fried' und Lust das Leid.

Debora. Nun, Jael, kehre in dein Haus,
Und zünde Muth zum Kampf in uns.
Doch wisse, diese Einsamkeit verleiht
Dir Ruhm, der ewig, unvergänglich währt.

Jael. O wie jauchzet die Brust in Entzücken
Ob des göttlichen Rufs der mich schmückt!
Ewig preis' ich mit dankenden Blicken
Wie die Gnade des Herrn mich beglückt.

Debora. Barak, heran zur blut'gen Schlacht!
Den Tod zu säh'n in Feindesreih'n.

Debora. Holde Freiheit, theurer Gast,
Süßer Quell der schönsten Lust,

Die du hebſt die ſchwere Laſt
Von des Sklaven wunder Bruſt.

Barak. Deiner Gaben ſich zu freu'n,
Die du ſänftigſt jede Qual,
Wer wird Kampf und Schlachten ſcheu'n?
Wer der ſtolzen Feinde Zahl?

Chor. Der Herrſcher der Welt, er befreit uns heut,
Sein Lob, ſeinen Preis ſingt ihm alle Zeit.

Act III.

1. Scene.

Debora und Barak mit dem ſiegreichen Heer der Iſraeliten und den gefangenen Kanaanäern.

Chor. Nun des bittern Todes Rauh,
Liegt der ſtolze Held im Staub:
Wagentrümmer, Blut und Mord
Füllet rings die Ebne dort.

Iſraelitin. Der ſtolze Feind, der ſich je hoch vermaß,

Debora. Er fiel, er fiel, und Kanaan iſt nicht mehr.

Nun freundlich lächelnd, leicht beſchwingt,
Kehrt Friede uns zurück,
Der Heil und Segen mit ſich bringt
Und Freud' und alles Glück.

2. Scene.

Zu ihnen Abinoam.

Abin. Ich bin erhört, der Segen dieſes Tags
Lehnt meine Angſt und alle Sorgen mir.
Mir ſagt der ſtrenge Angeſicht,
Mein Barak that Genüge ſeiner Pflicht.

Barak. Mein theurer Vater!

Abin. O mein Sohn, mein Sohn!
Wohl hat dein Arm verdient des Sieges Lohn.
Sieh deinem greisen Vater quillt
Die Thräne warm die Wang' herab,
Weil einst, wenn längst mich deckt das Grab,
Dein Nam' und Ruhm die Welt erfüllt.

---

3. Scene.

Jael zu den Vorigen.

Jael. O Seherin, es ist geschehn!
Held Sisera, er ist nicht mehr!

Chor d. E.-Pr. Weh, dahin ist unser Heer!
Verderb und Tod ist in dem Heer!

Israelitin. Nun ist mein Auge nicht mehr feucht,
Nun ist die Sorg' entflohn.
Nun ist dem Feind das Haupt gebeugt,
Dahin ist all sein Drohn!

Barak. Ich sah den Helden lebles dort im Haus:
Ihn hat ihr Arm zur ew'gen Nacht entsandt.
Doch sieh, die frohe Schaar verlangt zu hören
Wie du befreit uns von dem mächt'gen Feind.
Schon gabst der That Bericht du mir,
Doch gieb die Kunde aus dem eignen Mund.

Jael. Als aus dem Kampfe Sisera entfloh,
Trieb ihn der Zorn des Himmels in mein Haus,
Den feigen, flüchtigen, der sorgenbleich
Vor mir erbebend meinen Schutz erbat.
In gier'gem Durst, die Angst in seinem Blick,

Begehrt' er Waſſer aus dem reinen Quell,
Und Milch gab ich in räumigem Gefäß,
Die er voll Gierde dann und Wonne trank.
Und dann, von ſeiner raſchen Flucht erſchöpft,
Nach kurzem Harren ſank er hin in Schlaf.
Da ward bewußt mir, daß an dieſem Tag
Der Himmel gab den Feind in meine Macht.
Ich griff den Nagel und den Hammer raſch:
Und weil er lag in tiefem Schlaf geſtreckt,
Trieb ich das Eiſen durch die Schläfe ihm
Und ſchmiedete den Wüthrich an den Grund.
Wüthrich! nicht mehr ſchaut dies Land dich,
Hin iſt alle deine Macht.
Denn es traf des Himmels Hand dich,
Und du fielſt in ew'ge Nacht.

Debora. Wir ahnt, o Jael, im Gemüth,
Wenn je die Nachwelt kennen will
Alles was edel in Ein Wort,
So ſpricht ſie deinen Namen aus.
Der Glanz des Lichtes wird vergehn,
Der Sonne ſtrahlend Rund erbleicht,
Wenn in dem Sang der Nachwelt je
Dein heilig Angedenken ſchweigt.

Barak. O ſende, Himmel, alles Heil
Auf Jael's Haupt in reichſtem Maas!
Tief fiel er hin, wer ihr gebeugt,
Gefällt das ſtolze Haupt in Staub;
Und wie er lag vor ihr gewigt,
Sank er dahin, des Todes Raub.

Debora. Herr Gott Zebaoth! mög' dein Feind
Verderben, ſtets wie der verdarb.

Doch o! laß uns, die dich verehrt,
Und deren Preis nur dir gehört,
Der Sonne gleich im Glanze ſtehn,
Wenn ſie ſich hebt in ihrer Macht,
Zu leuchten auf der Berge Höh'n.

Debora. Ich verkünde all die Gnade,
All die Wunder ſeiner Macht,
Von dem frühen Morgenrothe
Bis zum Niedergang der Nacht.

Jael. All den Segen, den er ſpendet,
Preiſen wir im Lied des Danke,
Das zu ſeinem Flammenthrone
Schwebt auf Schwingen freud'gen Sang's.
In erhab'ner Freude feiern
Wir die Macht, die uns erhob.
Alle Kraft des Danks vereinend
Zu erhöhn ſein edles Lob.

Chor d. Zum Himmel auf ſchall' unſer Chor,
Ire. Denn Juda's Gott iſt Juda's Freund.
O ſendet laut im Sang vereint
Den heißen Dank dem Herrn empor!
Halleluja!

Athalia.

Von Samuel Humphreys.

1733.

Personen:

Athalia.	Mathan.
Joad, Priester.	Abner.
Josabeth, sein Weib.	Ober
Josab, ihr Pflegesohn.	

Act I.

1. Scene.

Josabeth, Priester und Ober der Jungfrauen mit Schaaren.

Josab. Helle Jungfrau'n, reine Schaar,
Stimmt zu Jubel euren Sang!
Gottes Allmacht wunderbar
Preiet mit Harf' und Liederklang!

Chor d. Wie krönte Gott Jehova's Macht
Jungfr. Die Welt mit Herrlichkeit und Pracht!
Er schuf der Sterne feurig Heer,
Und goß durch's All ihr Strahlenmeer;
Er lieh der Blume Farb' und Schein,
Und haucht ihr süßen Athem ein;
Er gab ihr grün Gewand der Au',
Und schmückt' es aus mit Perlenthau.

Chor d. O Völker, schaut ihr rings um euch
Jos. So herrlich all sein Werk und reich,

O denkt mit Scheu, mit heil'ger Scheu,
Wie herrlich dann der Schöpfer ſei!

Joſab. Herrſchſucht heißt mit rauhem Drang
Schweigen ſeiner Diener Sang;
Doch ſoll Salem's Dank und Preis
Stumm ſein auf ihr ſtelz Geheiß?

Chor. Zwingherrn! nicht beugt uns eu'r Zwang!
Weckt der Laut' und Harfe Klang!

Joſab. Sollt' auch Salem's Dank und Preis
Stumm ſein auf ihr ſtelz Geheiß?

Chor. Weckt der Laut' und Harfe Klang!

Joſab. Herrſchſucht heißt mit rauhem Drang
Schweigen ſeiner Diener Sang.

Chor. Zwingherrn! nicht beugt uns Zwang!
Weckt der Laut' und Harfe Klang!

Joſab. u. Chor. Sollt' auch Salem's Dank und Preis
Stumm ſein auf ihr ſtelz Geheiß?

Abner. Entbrennt der Herr in ſeinem Grimm,
Wo birgt der Stolze dann ſein Haupt?
Wenn Hochmuth ſtürmt in ſein Gericht,
Erſteht der Herr in ſeiner Macht:
Da rollt ſein Donner durch die Nacht,
Und aus dem Sturmwind flammt ſein Licht.

Chor. Gib, Juda, Preis dem heil'gen Bund,
Vollbracht auf hochgeweihtem Grund!
Als er im Sturm danieder ſchwebt'
Und Sina's flammend Haupt erbebt',
Da ward die Macht des Herrn dir kund.

2. Scene.

Joad tritt auf.

Joad. Den heil'gen Sang beendet nun,
Der Festgebrauch heißet euren Dienst;
Und nun nicht länger säumet noch,
Die fromme Feier zu begehn.

O Juda, Juda! Volk des Herrn!
Welch hartes Loos ist dir verhängt!
Wie ist dein heil'ger Dienst verkehrt,
Dein Recht entweihet und zerstört!
Kühn hat Athalia's mächt'ge Hand,
Mit Schrecken schlagend all das Land,
Unlautre Opferglut gefacht,
Und trotzet stolz Jehova's Macht.

O Herr, zu dem wir flehn,
Soll Juda untergehn,
Und nicht mehr auferstehn?
Ist dieß dein hart Gebot?
O hör' von deinen Höh'n
Sein Weh und Klaggestöhn,
Den Jammerruf der Noth!

Chor. O hör' von deinen Höh'n
Das Weh und Klaggestöhn,
Den Jammerruf der Noth!

3. Scene.

Athalia in Begleitung ägyptischer Priester.

Athalia Welch schaurig Traumbild schreckt mich auf!
Ich bebe, ich zitt're in banger Angst!

Iſt Schlaf, der Löſer alles Harm's,
Der Herrſchermacht allein verſagt?

(Abner und Mathan treten auf.)

O Mathan, hilf bezwingen mir
Den wilden Aufruhr meiner Bruſt!

Mathan Was zagt dieß ſtarke Herz in Furcht?
Welch' Leid, welch' Weh kann dich bedreh'n?

Athalia Nur kaum, als ich in Schlaf verſunken lag,
Trat meiner Mutter hehres Bild vor mich,
Und ſchlägt mit ſtarrer Furcht mein Herz,
Und trifft mit Donnerruf mein Ohr:
„Weh', o Athalia, beb' um dein Geſchick!
Der Juden Gott verfolgt dich racherfüllt,
Und thürmt in ſeinem unverſöhnten Grimm
All' ſeine Schrecken ringsum dich empor!"

Chor. Die Macht, die gnad- und ſegenreich
Beſchützt dein heilig Haupt und Reich,
Stillt dir auch nun den Gram der Bruſt
Und wandelt all dein Leid in Luſt.

Athalia Ihr Bild, nach dieſem Wort, erblich
Und ſchwand hinweg in eitle Luft.
Vergebens rang ich ſie zu zieh'n
Umarmend an mein zagend Herz:
Denn bleich entwich ſie meinem Arm,
Und wild zerfleiſcht Gebein lag um mich her;
Es zerrten Hunde um die Glieder ſich,
Und leckten voller Gier den Strom des Blut's.

Chor. Reich' ihr, o Baal, tröſtend deine Hand,
In deiner Dienerin beſchirm' dieß Land!

Athalia Nach dieſen Greueln, die mich ſo verſtört,
Erſchien ein Knab' in glänzendem Gewand,

Ganz in des Judenpriesters Tracht,
Wenn er zum Gottesdienst sich schmückt.
Sein Angesicht voll Lieblichkeit
Zerstreute alle meine Furcht.
Doch als den Fremdling schmeichelnd ich umfing,
Fuhr einen Dolch er tief mir in die Brust.
Ich wehrt' umsonst dem blut'gen Streich,
Schrie auf — und wankte — sank — und fiel.

Mathan Wirf ab die Furcht, die nur ein Wahn,
Der Träume täuschungsvolles Bild.
Laß Liedersang erschallen dir.
Den Kummer tilgt der süße Klang.
Heller Sang, melodisch Lied!
Löst in Wonne ihre Pein,
Lullt ihr sorgenvoll Gemüth
Sanft in süße Ruhe ein.

Athalia Ach, dein Sang nicht mehr erquickt mich!
Schwere Last des Grams erdrückt mich,
Furcht lähmt allen Muth der Brust.
Heiße Seelenangst erfüllt mich,
Liederklang nicht ferner stillt mich,
Hin ist alle Freud' und Lust!

Mathan Eilt zu dem Tempel, zu erforschen dort,
Wo dieser junge Feind sich birgt.

Abner (bei Seite). In Hast künd' ich dem Priester an
Den schwarzen Sturm, der ihn bedroht.

Chor. Ergreifst du den Verräther dort,
Vernicht' ihn an dem heil'gen Ort.

(Ab.)

4. Scene.

Joad, Joſabeth und Chor der Iſraeliten.

Joad. O Joſabeth! die theure Zeit erſcheint,
Wo dieß gebeugte Volk ſein Haupt erhebt.

Joſab. So ſag' dem Volke (wie ich eſt dich bat),
Daß ich dem Tod' den Königſohn entriß.

(Abner tritt auf.)

Abner. Prieſter des ew'gen Gott's! ich komm' in Eil',
Athalia's Ankunft zu verkünden dir:
Von Rach' erfüllt zieht ſie daher,
Dem Gott zum Trotz, der unſer Hort.
Sie ſagt, dieß Haus berg' einen jungen Feind,
Deß Tod ſie ſoll befrei'n von aller Furcht.

Joſab. O harter Schlag des ſchrecklichen Geſchicks!
O jammervoll! all' meine Sorg' umſonſt!
Entſchwindet mir die liebſte Hoffnung ſo,
Und trink' ich nun den bitt'ren Kelch des Weh's!
Treue Pflog' umſonſt geſpendet,
Lieb' und Sorg' umſonſt verſchwendet,
Süße Hoffnung, fahr' dahin!
Komm, o Tod! und brich das Herz mir,
Du nur ſtillſt den bitt'ren Schmerz mir,
Du mein Troſt und mein Gewinn!

Abner. Nicht länger, Fürſtin, fröhne dieſem Schmerz;
Nicht drohet deinem Sohn Gefahr und Tod.

Joad. Dein Gram, o Joſabeth, erſchlafft den Muth;
Wird Gott nicht jetzt auch bänd'gen Juda's Feind?
Fürwahr, er hilft in ſeiner Gnade uns,
In Freud' und Luſt zu enden dieſes Feſt.
Finſt're Dränger! wir verſchmäh'n
All' die Schrecken, die ihr dreht.

Euer Wüthen wird zergeh'n,
Und euch trifft Verderb' und Tod!

Chor. Hallelujah!

Act II.

1. Scene.

Im Tempel.

Joas, Joad, Josabeth, Abner, Ober der Jungfr., Priester u. Leviten.

Chor. Zu Gottes Macht, auf die wir bau'n,
Steht ewig unser ganz Vertrau'n;
Er ist's, der uns dies Fest verleiht
Zum Pfand für segenreiche Zeit.

Joad. Er schickt des Sommers Sonnenschein,
Er reift die Oelfrucht und den Wein,
Er schüttet aus, der Fülle Horn,
Und krönt die Flur mit gold'nem Korn.

Chor. Hoch feiert unsern heil'gen Bund,
Und singt Ihm Preis mit Herz und Mund!

Josab. Frühlingsglanz, so lieblich glühend,
Voll in allem Reiz erblühend,
Weckt das Herz zu Frohsinn auf,
Grüne Pracht, die Fluren schmückend,
Jedes trunk'ne Aug' entzückend,
Zieret held der Tage Lauf.

Abner. O wär' dies Land von Unterdrückung frei,
Wohl wär's an Segensfülle reich!

Joad. O Abner, wärst du sicher, daß das Schwert
Nicht ganz vertilgt Judäa's Fürstenhaus,
Daß noch Ein Sproß von seinem Stamme grünt,
Wärst du, o Abner, seiner Sache treu?

Abner. Ha, prüfet und wägt mich!
Den Muth ſchwillt die Bruſt!
Kein Schrecken bewegt mich,
Ich faße mit Luſt.
Doch ach, weil du wiegſt mich
In Hoffnungen ein,
So ſorg' ich, du trügſt mich
Mit Wahn nur und Schein.

Joad. Du zeigſt die Treue, die du ſtets bewährt;
Wir ſprechen uns noch vor des Tages Schluß.
Doch ſieh! die ſtolze Fürſtin naht,
Und Rache ſtammt ihr finſt'rer Blick.

(Joad ab.)

---

2. Scene.

Athalia kommt.

Athalia (bei Seite). Verflucht ſei dieſer Traum! Mein Auge ſah
Das grauſe Nachtbild eben hier erneut!
Es ſtarrt das Blut in allen Adern mir. —
(zu Joſabeth.) Sprich, Joſabeth, der Jüngling iſt dein Sohn?

Joſab. Zwar weih' ich Mutterpflege ihm, doch nicht
Iſt er verſchuldet für ſein Leben mir.

Athalia (zu Joad). Wer iſt dein Vater? nenne dein Geſchlecht?

Joſab. Er iſt verwaiſet, und des Himmels Kind.

Athalia (zu Joſabeth) Warum ſo eifrig redeſt du für ihn?
Er gebe Antwort aus eigenem Mund.
(zu Joad) Wie iſt dein Nam'?

Joas. Eliakim.

Athalia Und wie des Vaters Name?

Joas. O ſieh in mir ein arm
Verwaiſtes Kind der Verſehung, dem nie
Die Kunde wurde, wer ſein Vater war!

Athalia Laß mich vernehmen auch, wer dich erzog,
Wer dich ernährte in der Kinderzeit?

Joas. Der Gott, deß Gnade ewig iſt,
Denkſt du, daß er ſein Kind vergißt?
Die junge Brut verſorgt er wohl,
Die Welt iſt ſeiner Güte voll;
In aller Noth, zu aller Zeit
War hülfreich er auch mir bereit.

Athalia Es iſt mein Wille, holder Jüngling, daß du
Ein Haus, mehr ziemend deinem Werth, bewohnſt.
Komm zu der Königsburg mit mir hinweg,
Und leb' hinfort in meiner Pflege dort.

Joas. Soll ich den ew'gen Gott, der all mein Heil,
Entwürdigt ſchau'n durch euren falſchen Dienſt?

Athalia (zu Joſabeth). Fürſtin, dein Unterricht trägt gute Frucht;
Was du ihn lehrteſt, ſagt er treulich her.
Doch ſei gewiß, daß dieſe Stunde noch
Dich trennt von dem gelehrten Zögling hier.
Nur Ingrimm durchglüht mich,
Das Mitleiden flieht mich,
Weg Schonung und Gnade hinfür!
Erbeb' vor dem Schlage
Der Rache, und zage,
Und zitt're im Staube vor mir. (Athalia ab.)

Joſab. Die Kraft entweicht, der Muth verzagt —
Joas. Nicht doch!
Joſab. Bald ruht im Grab' mein Schmerz!
Joas. Iſt Hülf' uns ganz verſagt?

Josab. Dieß Leid zerreißt mein Herz, der Muth verzagt —
Joas. Nicht doch!
Ist Hülf' uns ganz versagt?
Josab. Bald ruht im Grab' mein Schmerz!
Die Sorge bestürmt mich,
Joas. Der Himmel beschirmt mich,
Josab. Dein Feuereifer rührt mich.
Joas. Er wahrlich, er führt mich:
Ist Hülf' uns ganz versagt?
Josab. Doch was auch dreh' die Wüth'rin mir,
O Gott, so steht mein ganz Vertrau'n zu dir!

---

3. Scene.

Die Vorigen mit Jead.

Jead. O Josabeth, ich zagte, als dein Gram
Zuerst in wilder Regung sich ergoß;
Doch da du nun der Seele Jammer zähmst,
Entflammet neu die Freud' in meiner Brust.
Jead. Still' dein Klagen, athme auf,
Hemme deiner Thränen Lauf:
Juda's Gott, zu dem ich fleh',
Wandelt bald in Lust sein Weh.
Josab. Gnaden hat er uns gewährt,
Reichlich und zu aller Zeit,
Und auch jetzt wird uns erneut
Segen, den er stets beschert.
Beide. Wie auch uns drohe das Geschick,
Bald kehrt das Heil zu uns zurück.
Abner. Jead, eh' noch des Mittags Stunde naht,
Erwarte hier mich an dem heil'gen Ort.

Chor. Die dunkle Nacht entwölkt sich klar,
Uns naht der Freuden helle Schaar.
Wenn Frevel laut der Rache lacht,
Stürzt ihn ihr Schlag in Tod und Nacht.
Sing' freudig, Juda, deinem Gott!
Es straft sein Zorn des Frevlers Spott,
Weil Segen, mild und gnädiglich,
Sein Mitleid nun ergießt auf dich.

Act III.

1. Scene.

Joad, Joas, Josabeth, Chor der Jungfrauen, Priester und Leviten.

Joad. Welch' heil'ger Schauer faßt mich an!
Ha, Gottes Glut entflammt die Brust!
Wer widersteht der Kraft des Herrn?
Er kommt, er kommt, er spricht aus mir!

Chor. Sprich, heil'ger Mann, aus Gottes Mund,
Und gib uns frohe Botschaft kund!

Joad. Begleitet mich mit Harfenklang,
Und weckt in mir den heil'gen Drang!
Jerusalem, nicht sollst du noch
Dich beugen der Tyrannin Joch,
Gesenkten Haupt's nicht weinen mehr
In stiller Trauer jammervoll.
Nicht mehr erschrecke ihre Wuth dich,
Gottes Rache stiegt beschwingt!
Er nimmt selbst in seine Hut mich!
Sieh', sie bebt, sie wankt, sie sinkt!

Chor. O Licht der Gnade, starke Macht,
Die uns erlöst aus dunkler Nacht!

Joad (zu Joas). Eliakim!

Joas. Mein Vater!

Joad. Sage mir,
Wär' deinem Haupt der Krone Reif gewährt,
Welch eines Königs Weg erwähltest du
Zu deinem Pfade, durch dein künftig Reich?

Joas. Wär' solche Gnade mir zum Loos verhängt,
Im Wege David's wandelte mein Fuß.

Joad. O Joas! o mein Fürst! im Staub vor dir
Werf' ich mich nieder mit gebeugtem Knie!

Joas. Ist dieses Wirklichkeit? ist's frommer Trug?
Kann ich vor mir den Vater knieend sehn?

Josab. O heil'ge Schaar, die ihr Jehova dient,
Schaut euren König in dem Jüngling hier!

Chor. Wir steh'n zu dir voll Muth, wir all',
Zum Sieg' im Kampfe oder Fall.

(Joad ab.)

---

2. Scene.

Nathan kommt.

Nathan Ich komme, zu bewähren, Fürstin, dir,
Wie mir dein Heil am Herzen liegt.

Josab. Was soll, o Nathan, dein Erscheinen hier?
Scheu'st du die Rache unser's Gottes nicht?

Nathan O Josabeth, wiewohl du mir mißtraust,
Glaub' mir, du siehst in Nathan keinen Feind!

Josab. Falscher Lügner, treulos schmeichelnd!
Gottes Feind verachten wir;
Sanften Ton und Blicke heuchelnd,
Täuschst du fürder Keinen hier!

Geh, Verrätherſeele, geh!
Ob Freund, ob Feind in dir ich ſeh'!

---

3. Scene.

Joad kommt zurück.

Joad. Abtrünn'ger Mann! wie wagſt du noch
Dieß Heiligthum ſo zu entweih'n?

Mathan Joad, mit Hohn veracht' ich deinen Trotz!
Beug' dich in Demuth deiner Fürſtin hier!

---

4. Scene.

Die Vorigen, Athalia und Abner.

Athalia Iſt der Verführer, iſt er hier?
Wo iſt der Jüngling, bekenne, wo?

Joad. Weblau! den Jüngling führet vor!
Tyrannin, ſieh', dieß iſt dein Fürſt!

Joad u. Chor.
Laut auf voll Jubel jauchzen wir:
Heil junger Held! und Segen dir!
Fortan beugt Juda nun und nie
Vor falſchem Götterbild das Knie;
Wir läutern dieſes heil'ge Haus
Von wüſten Götzendienſtes Graus.
Gib, Gott, aus gnadenreicher Hand
Glück dieſem Volk und Heil dem Land!

Athalia O Schrecken, Schrecken! ruchlos Volk!
Abner, zieh' aus dein Rachefchwert!

Joad. O Held, blick' her, dieß iſt dein Fürſt und Herr,
Bewahrt durch Joſabeth's beglückte Hand!

Ich kenn' dein treues unerſchrocknes Herz,
Nie kannſt du ſein von David's Stamm ein Feind

Abner. Gewährt der Himmel noch mir dieſes Heil?
O edler König, o mein theurer Herr!

Nicht länger erſchreckt deine Wuth mich,
Dein Dräuen erfüllt mich mit Hohn!
In Tod ſtürzt dein trotziger Muth dich,
Und Juda erhebt ſeinen Thron!

Athalia Wo bin ich? Schrecken und Verderb!
Wo ſind die Wachen? wo iſt mein Volk?
Mathan, den eig'nen Gott ruf an,
Zu ſchlagen der Verräther Haupt!

Mathan Er hört nicht mehr! die Hoffnung ſtirbt!
Judäa's Gott behält den Sieg!
Weh' mir, weh' mir, der ihn verſchwor
Nun laſtet ſchwer ſein Fluch auf mir!

Horch, Horch! wie dumpf ſein Donner rollt,
Sein furchtbar grimmes Antlitz grellt!
Mein Herz durchbohrt ſein Rachepfeil —
Iſt keine Gnade mehr, kein Heil?
Weh' mir! ſein Fluch nur droht herab,
Oeffne dich, Erd', und ſei mein Grab! (Ab.)

Joad. Ja, des Verräthers harrt der Tod;
Dein Abfall ſchreit nach Rache laut!

Athalia Die Hoffnung ſinkt, die Hülfe flieht,
Und Juda's Gott behält den Sieg;
Ich ſeh', der Tod iſt mir verhängt,
Doch, Sclaven, lach' ich eurer Wuth!
Die Seele Jeſabel's füllt meine Bruſt,
Und ſelbſt dem Tod' biet' ich des Siegers Trotz.

Zum Grauen der Hölle,
Zur dunkelen Zelle
Enteil' ich in trotzendem Muth!
Verräther, o höret,
Die Rache beschwöret
Auf euch mein vergossenes Blut! (Ab.)

Letzte Scene.

Joad, Josad, Josabeth, Abner und Israeliten.

Joad. Nun, Josabeth, sind wir erlöst!

Josab. Lob sei dem Herrn, der uns beschirmt!

Joad. Deine Brust in stillem Glücke
Füllet Wonn' und süße Lust;
Und daß mehr sie dich entzücke,
Theil' ich sie mit deiner Brust!

Josab. Bist du ferne meinem Glücke,
Lacht mir Wonne nicht, noch Lust;
Willst du, daß sie mich entzücke,
Theile sie mit meiner Brust!

Beide. Und daß mehr sie {mich / dich} entzücke,
Theile sie / Theil' ich sie } mit {meiner / deiner} Brust!

Abner. Frohlocke, Juda, über diesen Tag!
Die Güte Gottes ward dir offenbar,
Deß Gnade der erstaunten Welt thut kund,
Wie er erhöhet sein erkoren Volk.

Chor. Hoch feiert unsern heil'gen Bund,
Und singt Ihm Preis mit Herz und Mund!

Saul.

Von Newburgh Hamilton.

1738.

Personen:

Saul.
Jonathan, sein Sohn.
David.
Abner.
Merab, } Sauls Töchter.
Michal, }
Doeg.
Die Hexe von Endor.
Der Geist Samuel's.
Ein Amalekiter.
Abiathar, ein Priester.
Hoherpriester.
Chor. Israel. Frauen und Männer.

Act I.

1. Scene.

Triumphgesang für den Sieg über Goliath und die Philister.

Chor. Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis
Durch alle Welten weit!
Hoch über aller Himmel Kreis,
Wie strahlt dein Thron in Herrlichkeit!

Israelitin. Ein Kind stand auf, von dir gesandt,
Und brach der Feinde Wuth,
Und trotzte Goliath's Riesenhand
Und warf ihn hin in Staub und Blut.

Chor. Der Gotteslängner trat einher
Mit übermüth'gem Spott,
Und trotzte dem lebend'gen Gott,
Hohnlachend seinem Volk und Heer.

Chor. Der Jüngling kam, den Gott erkor,
Und schlug das Ungethüm: —
Da flammt der Muth im Heer empor,
Und wild zerstob der Feind vor ihm.

Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis
Durch alle Welten weit!
Hoch über aller Himmel Kreis,
Wie strahlt dein Thron in Herrlichkeit!
Halleluja.

---

2. Scene.

Saul, Jonathan, Merab, Michal u. A.
Abner, David einführend.

Michal. Er kommt, er kommt!
Heil, junger Held, den alles Volk
Voll Stolz und Staunen schaut!
Heil, Sel'ge dir vor allen Frau'n,
Die ihm bestimmt zur Braut!
Doch weh der Schranke, die uns trennt,
Mir ach! so süßes Loos nicht gönnt!

Abner. Sieh da, o Herr, den tapfern jungen Held,
In seiner Hand des stolzen Riesen Haupt.

Saul. Sag an, wess Sohn bist du?

David. Ich bin der jüngste
Der Söhn' Isai's, und aus Bethlehem.

Saul. Kehr' nicht zurück nach Hause: bleib bei uns;
Und als ein Zeichen steter Gunst und Liebe
Vermähl' ich dir die Tochter: kleiner Lohn
Für dein Verdienst! denn deinem Arm allein
Verdank' ich Freiheit, Fried' und Sicherheit.

David. O Herr, dein Lohn füllt mich mit Glück,
Dein Lob weiß ich beschämt zurück.
Wer fromm sich zu bescheiden weiß,
Gibt Gott allein des Sieges Preis.
Er war's, vor dem der Feind zerstob,
Vor seiner Kraft
Erlag, der wider uns sich stolz erhob.

Jonath. O frühe Gottesfurcht! bescheid'ne Tugend!
Mit dieser Hand nimm ganz mein Herz dahin;
Schlag' ein, du junger Held, zu diesem Bunde,
Und Jonathan und David sind nur Eins. (Anhang II.)

Merab. Wie schändest du dein stolz Geschlecht!
(Zu Jonath.) An Rang ein Fürst, im Geist ein Knecht.
O denk', für wen dein Herz erglüht so warm;
Von Stamm so niedrig, an Besitz so arm!

Jonath. Rang und Hoheit sind mir Tand!
(Zu Merab). Nur Tugend schlingt der Freundschaft Band.
(Zu David.) Dir ward versagt des Stammes Glanz,
Doch wand dir Gott der Ehren Kranz,
Und krönte dich mit Schmuck so reich,
Dem Ophir's Gold und Gut nicht gleich. (Anhang I. a.)

Saul. Dein, Merab, von Geburt der ält'sten Tochter,
Dein sei der junge Held, deß Arm vom Feind
Erlöste dieses Land.

Merab (bei Seite). O schmählich Bündniß!
Mein Herz schwillt auf in finstrem Groll,
Daß solch ein Knab' — o bittrer Hohn!
Der arm und niedrer Eltern Sohn,
Sein Haupt zu mir erheben soll!
Wie Saul mir auch ergrimmen mag,

Doch wend' ich ab den harten Schlag,
Und spar' dem Hause solche Schmach.

Michal. Seht, wie sie je nen Blicks
Für die reiche Gabe dankt?
Wie hoch an Schönheit sie auch prangt,
Sie kann nicht werth sein solches Glücks.
Ach, lieblich Bild! ward dir verhängt,
Daß jene Stolze dich empfängt?

3. Scene.

Michal, Saul, Jonathan, David, Frauen und Jungfrauen.

Michal. Doch siehe da! Die Töchter Israel's nahn
Im Feierzug, mit Saitenspiel und Reigen,
Froh zu begrüßen euch im Siegsgesang.

Chor. Heil dir, König, groß an Macht!
Heil den Kämpfern in der Schlacht!
Heil dir, David, junger Held,
Der des Feindes Haupt gefällt!

Tausend schlug, o Saul, dein Schwert,
Heil dir, der uns Sieg gewährt!
David warf zehn tausend hin,
Zehn tausend Lieder preisen ihn.

Saul. Ha, welche Schmach! — sank ich so tief herab,
Daß dieser Knabe mir den Preis entziehn darf?

Chor. David warf zehn tausend hin,
Zehn tausend Lieder preisen ihn.

Saul. Für ihn zehn tausend, und für mich nur tausend!
Was fehlt dem Frechen noch, als meine Krone!
Wie wallt mir vor Zorn im Busen das Blut!

Wie füllt mich mit Furcht der Knab' und mit Wuth!
Wer trüge den Frevel in duldendem Muth? (Ab.)

---

4. Scene.

Die Vorigen ohne Saul.

Jonath. Bethörte Weiber! dieß unzeit'ge Siegeslied,
Fürwahr, gefährdet ihn, deß Ruhm ihr preiset.
Saul's wilder Blick, als er von hinnen ging,
Verrieth zu klar der Seele inn'ren Sturm.

Michal (Zu David). Du kennst sein altes Leid und heilst es leicht;
O nimm die Harf', und wie du oft gethan,
Stille die Wuth in der empörten Brust,
Und sänft'ge seine Qual mit süßem Ton. (David ab.)
Wild schwoll im Sturm empörter Wuth,
In dunklem Groll des Königs Blut,
Als David's Spiel in heldem Klang
Weckt' der Harfe sanften Sang:
Süß gleitend stillt' ihr reizvoll Lied
Mit lindem Trost sein krank Gemüth;
Melancholie und Gram entfloh'n,
Und Fried' und Ruh' umgab den Thron.

---

5. Scene.

Saul, David, Jonathan, Merab, Abner und Israeliten.

Abner. Seht, wie voll Höllenqual, voll Wuth, der Fürst
Sich naht und dumpfe Worte stöhnt, die Hölle
(Nicht Menschenmund) ihm eingab.

David. O Herr, deß Güte endlos ist,
Wie deine Gnad und Huld:

BIBL. PHIVEPS. LIPS.

Auch ihm, der dein ſtets neu vergißt,
Vergibſt du in Geduld.
Wiegt nicht zu ſchwer des Königs Schuld,
So hör', o Herr, mein Fleh'n:
Harr' ſeiner Reu' noch in Geduld,
Laß ihn Erbarmen ſeh'n.

Jonath. Es iſt umſonſt: ſein Zorn entbrennt auf's neue:
In wildem Grelle ſtarrt er auf den Freund,
Stampfet den Grund und brütet über Unheil.

Saul. Die Schlang', im Buſen aufgenährt,
Droht mir mit gift'gem Stich:
Doch bald, durch meine Fauſt entwehrt,
Krümmt ſie im Staube ſich.
Verweg'ner Knab'! den Hochmuth büßen
Sollſt du zu deines Königs Füßen!

(Wirft ſeinen Spieß. David entflieht.)

Entging er meinem Grimm?
Ich mahn' dich, Jonathan, bei deinem Leben,
Und euch bei eurer Treue: tilget aus
Den kühn verweg'nen Jüngling! ſo lang' er lebt,
Droht mir Gefahr — Kein Einwand! ich gebot (ab.)

Merab. [Bethörter Mann, der Launen Raub,
Von jedem Windeshauch bewegt!
Der nun zum Thron den Sclaven trägt,
Dann tief ihn ſtürzt zurück in Staub!
Sein feurig Herz iſt ohne Maas
Und ohne Ziel in Lieb' und Haß.]

Jonath. O heil'ge Kindespflicht! o treue Freundſchaft!
Wie ſoll ich euch verſöhnen? — Harter Vater!
Stets war dein Wort Gebot mir und Befehl;
Doch tödten meinen Freund! den Held, den Tapf'ren,

Den edlen David, Israel's Erretter,
Den Schrecken unsres Feinds — wie das verjagen,
Was wär' es anders, als die Pflicht der Liebe
Zu Gott, zu David — und, fürwahr, zu dir!

Nein, harter Vater, nein!
So schwarze That bringt nicht Gedeih'n.
Soll ich mit frevelhaftem Muth
Tauchen die Hand in David's Blut?
Nein, harter Vater, nein!
Nein, dieses Herz sei stets vereint
In Noth und Tod dem liebsten, besten Freund.

(Anhang I. c.)

Chor. O schirme ihn zu deines Namens Preis,
Des Volkes Rettung und der Heiden Schmach.

Act II.

1. Scene.

(Anhang I. b.)

Chor. Weiche! höllgeborner Neid!
Flieh' der Menschen Brust allzeit!
Du, der alles Gute meidet,
Sich an allem Unheil weidet,
Wider Gott und Menschen streitet,
Gott und Menschen gleich verleidet,
Du, an eignen Qualen reich,
Und Sünd' und Straf' in dir zugleich:
Weich' in schwarze Nacht zurück,
Tugend bebt vor deinem Blick!

(Anhang III.)

2. Szene.

Jonathan und David.

Jonath. Ach, edler Freund, gestürzt durch zu viel Tugend!
Denkst du, ein böser Geist erfülle so
Des Vaters Herz mit Wuth? Es ist, fürwahr,
Des sittlichen Neides und der Rache Geist.
Er sinnt auf deinen Tod; und er gebot
Dem Kriegsgesetze, und dem Schwur selbst,
Die Rache zu vollziehen.
Doch stellt der Zwietracht Strom, fürwahr,
Zum Quell zurück die klare Flut,
Eh' diese Hand verübet ein Haar
An dir, du edles treues Blut.

David. O seltner Wankelmuth! Der gestern noch
Mich hielt für würdig seiner Tochter Hand,
Sinnt nun auf meinen Tod.

Jonath. Die Schwester Merab, durch ihn dir anverlobt,
Vermählt er nun an Adriel.

David. O, mein Freund, wär' es nur dies,
Es härmte wenig mich: das stolze Weib
(Hast du bemerkt?) nahm mit so kaltem Hohn
Des Königs Willen auf; — doch süße Michal,
So sanft als hold und schön — wer gliche dir!
[So stolze Schönheit weckt der Brust
Verschmähung, nicht den Reiz der Lust.
Sie einzig nimmt das Herz in Hast,
Die milden Sinne und sanfter Art.
Ist Tugend solchem Reiz gepaart,
Wer trotzt dann der Liebe Kraft?]

Jonath. Mein Vater kommt: hinweg, o Freund, dieweil
Mein sanftes Wort in ihm beschwört die Wuth.

(David ab.)

3. Scene.

Saul und Jonathan.

Saul. Ist mein Befehl vollzogen, und vertilgt
Mein bitt'rer Todfeind, der Sohn Isai's?

Jonath. Ach weh, mein Vater! er dein Todfeind?
Der Edle, der da Ruhm und Rettung brachte,
So dir wie deinem Volke; der für uns
Dem Tod sich bot und schlug den Riesenfeind,
Vor dem in Furcht die Tapfersten verzagten.
O frevle an dem Jüngling nicht,
Der keinen Harm dir sann,
Der sich des Dankes heil'ge Pflicht
Durch seine That gewann.
Denk' an den Tag, da du durchbrachst
Mit ihm der Feinde Reih'n:
Und dann gebeut, wenn du's vermagst,
Dem Tode ihn zu weih'n.

Saul. So wahr Jehova lebt, ich schwör':
Den Jüngling trifft kein Leid;
Er kehr' zurück, von Furcht befreit,
Dem Thron zu Ehr' und Wehr.

Jonath. Wer Städte bricht und Heere schlägt,
Ihm lohnet Ruhm und Rang,
Der Ehren höchste Krone trägt,
Wer stets sich selbst bezwang. —
Der ragt vor Allen groß und gut,
Der dämpft in stark gefaßtem Muth,
Den Wahnsinn seiner blinden Wuth.
Erscheine, Freund!

4. Scene.

Die Vorigen. David.

Saul. Befürchte nicht Gefahr mehr:
Sei du mein nächster Freund; mit tapferem Muthe
Wirf nun wie sonst der Feinde Scha r zurück.
Und zum Beweis, wie ich dir wohlgesinnt,
(O schwere Kunst der Zunge!) augenblicks
Vermähle dich mit Michal.

David. Dein Wort, o Herr, belebt mich neu
Mit kühnem Muth zur Schlacht,
Steht Gottes Kraft wie sonst mir bei,
So stürz' ich hin des Feindes Macht.
Im heißen Kampf, im Schlachtgefild
Ist Gott Jehova stets mein Schild.

(David und Jonathan ab.)

Saul. Ja, Michal sei die Seine! doch wie lang
Täuscht dieses Glück ihn? — Heergebieter sei er!
Doch schwänge der Philister Hand kein Schwert,
Das David's Brust durchkehre? — Ja, sie sollen
An dem Frevler rächen meine Schmach! (Ab.)

---

5. Scene.

David, Michal und Ober.

Michal. Des Vaters Wort gewährt des Herzens Wunsch.
Nicht länger, Michal, hehle denn die Glut,
Die stille Glut der Brust. — Für dich, o David,
Schlug dieses Herz seit jenem großen Tag,
Da du dies Volk befreit.

Michal. Du, den der Kranz der Jugend krönt,
Doch mehr der Tugend Glanz verschönt!

Den Rath des Weisen gibt dein Mund,
Dein Arm die Kraft des Helden kund.

David. O lieblich Kind, wie hold dein Bild
Durch Anmuth jedes Aug' entzückt!
Noch mehr entzückt, was es verhüllt,
Das Herz das lautre Unschuld schmückt.

Selbe. Wie wird nun freundlich vom Geschick
Umwandelt all mein Leid in Glück. (ab.)

Chor. Heil sei dem Mann, der treu und fiet
Auf Gottes Weg unsträflich geht!
Umsonst ist seiner Feinde Dreh'n;
Die Macht des Herrn lähmt ihren Muth,
Und löst in Liebe ihren Hohn,
Und stillt zu Sanftmuth ihre Wuth.

---

6. Scene.

Darid und Michal.

David. Dein Vater ist so grausam und so falsch,
Wie du voll Lieb' und Treu'. Als ich ihm nah'te,
Grad' aus dem Schlachtgetümmel rückgekehrt,
Entflammt' sein Aug' in Wuth: den straffen Arm
Hebt er im Zorne, und es saust sein Speer,
Mein Haupt umzischend, hin, fliegt in die Wand
Und höhnet dort der Ohnmacht seiner Bosheit.
Sein Ingrimm reizt mich nur zu Hohn,
Zu Trotz mich all sein Dreh'n;
Denn mich deckt Gottes Schild,
Mich schirmet Michal's Bild.

Michal. Ach, theurer Freund, ich beb' um dich!
Flieh' von hier, wo Tod dir droht!

David. Geh', o Theure, nicht um mich:
Denn wo du bist, trotzt kein Tod;
Lächle, und er weicht vor Dir!

Michal. Flieh', denn Tod ist vor der Thür!
Sieh die Mörderbande, sieh!
Flieh' von hinnen, flieh', o flieh'!

(Beide ab.)

2. Scene.

Michal und Doeg.

Michal. Wen suchst du hier? von wem kommst du gesendet?

Doeg. Ich suche David, und mich sendet Saul.

Michal. Dein Auftrag?

Doeg. Hin zum König ruft er ihn.

Michal. Sag' er sei krank.

Doeg. Ob er nun ganz und heil,
Ob krank ob todt, er muß mit mir zu Saul;
Zeig' sein Gemach mir.

(In David's Bette wird ein Bildniß gefunden.)

Sinnest du auf Trug,
So reizt die Täuschung stärker seinen Grimm;
Drum bebe vor dem Ausgang. (Ab.)

Michal. Nein! nein, laß den Frevler beben,
Vor Schrecken bleich sein Angesicht!
Ob zahllos Feinde mich umgeben,
Mein schuldlos Herz verzaget nicht.
Wie frech ihr Trotz auch höhnt und lacht,
Steht unerschüttert mir mein Sinn,
Denn größer ist Jehova's Macht;
Er wirft Gewalt und Trotz dahin.

8. Scene.

Merab allein.

Merab. Arm wie er war, er ist mein Bruder nun,
Der Schwester Gatte, — ach und es ist wahr,
Ein Heldenherz, das Liebe sich erzwingt
Und Mitleid von uns heischt. Des Vaters Grausamkeit
Füllt mich mit Schrecken! Bei dem nahen Fest
Fürcht' ich Gefahr für ihn, wenn nicht mein Bruder,
Sein Freund, der treue Jonathan, Verderb
Und Unheil abwehrt; ich weiß, er wagt sein Blut.
Vater des Friedens, der tröstend mild
Jeden Sturm der Seele stillt,
Aus dessen Geist sich das Wort ergießt,
Das so süß wie Honig fließt.
In seinem Munde sei dein Geist bezeugt,
Daß grause Wuth der sanften Rede weicht.

---

9. Scene.

Saul bei dem Neumondsfeste.

Die Zeit ist endlich da: Isai's Sohn
Fällt heut zum Opfer meinem Groll.
Nicht länger vor dem Knaben soll
Der König zittern auf dem Thron.
Er stirbt, der Ruh' und Ruhm mir kürzt,
Eh' er aus Macht, eh' er vom Thron mich stürzt!

---

10. Scene.

Saul, Jonathan und Israeliten.

Saul. Wo ist der Sohn Isai's? kommt er nicht
Zu unserm Fest?

Jonath. Nach Bethlem trieb's ihn fort,
In seine Heimat, in des Vaters Haus,
Wo seines Stammes jährlich Opferfest
Sein Beisein heischte.

Saul. Mach' dich fort, Verräther!
Du wähnst, ich wisse nicht, daß du der Freund
Des Sohns Isai's, selbst die zum Verderben!
Die Welt erkennt, daß du mein Sohn nicht bist,
Der du des Vaters Feind erwählt, den Mann,
Der, wenn er lebt, der Krone dich beraubt.
Eil', ihn zu rufen, denn sein Leos ist Tod.

Jonath. Was that er dir, das ihm verdient den Tod?

Saul. Du trotzest meinem Wort? stirb denn du selbst!
(Wirft seinen Speer. Jonathan entflieht; Saul geht ab.)

Chor. O blinde Raserei
Der Wuth, durch Weisheit nicht beschränkt!
Ein jedes Band reißt sie entzwei,
Kein Zaum der die Unbänd'ge lenkt.
Auf Schuld häuft Schuld sie sinnlos auf,
Und stürmt zum Untergang in ihrem Lauf.

Act III.

1. Scene.

Saul, verkleidet, in Endor.

Elend und Qual hab' ich selbst mir bereitet!
Wo ist mein Retter nun? Den tapfern Mann,
Deß Nam' allein der Feinde Schrecken war,
Verbannte meine Wuth. Von Gott verlassen,
Ruf' ich umsonst um Hülfe! er gewährt
Nicht Antwort einem Sohn des Ungehorsams!

Mein eigner Muth verläßt mich! — Kann es ſein?
Ward Saul zu einer Memme? — nein, das ſei ferne!
Wenn der Himmel mir nicht hilft — ſei es die Hölle
Man ſagt, hier leb' ein Weib, die Vertraute
Des Fürſten der untern Welt: ſie gebe Rath
Und Kunde mir. Auf ihre Kunſt ſteht Tod;
Und weil des Rechts ich pflag, traf ſichre Strafe
Ihr ſchwarzes Zauberwerk: Doch, hart Geſchick!
Ich ſelbſt bin nun verdammt, ſie zu befragen,
Die ich zuvor verflucht.

---

2. Scene.

Saul und die Hexe von Endor.

Hexe. Sag' an, was willſt du?

Saul. Auf' aus der Tiefe mir den Mann herauf,
Den dir mein Mund benennt.

Hexe. Weh dir! du weißt,
Daß Saul's Gebot vertilgt der Zauberer Kunſt.
Stellſt du mir Netze?

Saul. Bei Jehova's Nam'!
Von ſeiner Hand ſoll dich kein Unheil treffen.

Hexe. Sprich, wen begehrſt du zu ſeh'n?

Saul. Rufe Samuel.

Hexe. Geiſter des Abgrunds, deren Macht
Der Todten Schatten in der Gruft belebt,
Und ſchaurig in dem Grau'n der Nacht
Mit Angſt das kühnſte Herz durchbebt,
Vor des Fremdlings ſtarren Blick
Sendet Samuel's Geiſt zurück!

---

3. Scene.

Der Vorige. Samuel. Saul.

Samuel. Warum beſchwerſt du aus dem Reich der Ruh'
Mich in die Welt der Qual?

Saul. O heil'ger Seher!
Verſage mir nicht den Rath in meiner Noth!
Der Feinde Heer ſteht ſchlachtgerüſtet vor mir;
Gott aber wich von mir; mir ſpricht kein Seher,
Kein Traum weiſſagt mir; kein Troſt mehr bleibt,
Wenn nicht kein weiſer Mund mir Rath gewährt.

Samuel. Verlieh Jehova dich? und rufſt du mich
Um Hülfe? Sagt' ich nicht kein Wort voraus,
Als du nicht ausgerichtet ſeinen Zorn
Am Volke Amalek, und auf den Raub
Dich gierig warfeſt? Darum hat der Herr
An dir bewährt mein Wort zu deinem Unheil,
Die Krone dir entzogen und verliehen
An David, dem du günſt um ſeine Tugend.
Du und dein Sohn, ihr ſeid bei mir noch heute,
Wann Iſrael der Philiſter Arm erlag.
So ſprach Jehova, Er, der Wahrheit Gott.

---

4. Scene.

David u. A. Zu ihnen ein Amalekiter.

David. Wo kommſt du her?

Amal. Dort aus dem Lager Iſrael's.

David. So ſage raſch mir an, wie ſteht die Schlacht?

Amal. Das Heer ergreift die Flucht, viel Volkes fiel,
Und Saul, und Jonathan ſein Sohn, ſind todt.

David. O weh! mein Bruder! — — Doch wie weißt du
Um ihren Tod?

Amal. Am Berge Gilboa
Stieß ich auf Saul, durchbebrt vom eignen Speer
Stürmisch verfolgt' der Feind; er schrie zu mir,
Bat mich sein unvollbrachtes Werk zu enden,
Zu tilgen seine Schmach und Frevelthat.
Ich sah sein Leben schwinden und erschlug ihn,
Nahm ihm vom Haupt den Reif, vom seinem Arm
Die Ringe, die ich reiche meinem Herrn.

David. Wer bist du?

Amal. Ich bin vom Stamm Amalek.

David. Mann der Schmach, im Stamm verflucht!
Mehr du als dein Stamm verrucht!
Erstarrte nicht die Hand am Schwert,
Eh' sie sein heilig Haupt versehrt?
Ergreift ihn, fällt ihn auf den Grund!
Auf deinem Haupt sei Blut und Fluch;
Gezeugt hat wider dich dein Mund,
Deß Hand den Gottgesalbten schlug.

---

5. Scene.

Trauermarsch.

Klaggesang auf den Tod Saul's und Jonathan's.

Chor. Klag', Israel, deiner Helden Fall,
Der Jugend Schmuck des Todes Raub!
Wie welkten deine Blüthen all!
Ein Heer von mächt'gen Kriegern liegt im Staub

David. O schweigt in Gath von diesem Tag,
Und kündet's nicht den Straßen Askalon:

Daß Er, der einſt ihr Schrecken war,
Nicht ihren Töchtern ſei zum Hohn,
Und daß nicht im Triumph der Weiber Schaar
Frohlock' und jauchz' ob unſrer Schmach.

Nach dieſem Tag der Schmach
Tränkt dich nicht mehr, Gilboa's Berg und Au',
Des Regens kühle Flut, noch milder Thau,
Der einſt kein Haupt gekrönt mit Pracht:
Seit dort der Schild des Saul in heißer Schlacht
So ſchmachvoll ſank und krach.

Wenn Jonathan den Bogen zog,
Ha wie bezwingt mit ſich'rem Tod ſein Pfeil entflog
Und trank das Blut aus Feindesbruſt!
Schwang Saul ſein Schwert in Kampfesluſt,
Wie dampft von mächt'ger Helden Blut
Und ſchlürft der Grund die dunkle Flut!

Chor. Nie war der Adler raſch wie ſie;
Der Löwe mit ſo wilder Gier ergriff, zerriß den Raub,
die Beute nie.

David. In ſüßer Harmonie vereint,
Bewährt im Tod ihr Bund der Treue Pflicht.
Der fromme Sohn verließ den Vater nicht,
Ihn zu erretten, fiel der tapf're Freund:
O Fall, niemals zu tief beweint!

Um Saul, ihr Töchter Israel's, klagt!
Durch deſſen Siegerhand
Ihr reich in Purpur und in Gold euch tragt
Und prachtumſtrahlet ſtolz in hoher Schönheit ragt.

Chor. O ſchwerer Tag! geſtürzt die Helden all!

David. O Jonathan! wie edel war dein Fall,
Für den König, für das Land!

Chor. O Jonathan! wie edel war dein Fall,
Für den König, für das Land!

David. Um dich, mein Bruder Jonathan,
Wie klagt mein zagend Herz!
Ach, keine Sprach' umfaßt den Schmerz!
Groß war die Wonne, die mir ward von dir,
Und mehr als Frauenlieb' war deine Liebe mir!

Chor. O schwerer Tag! gestürzt die Helden all!
Wie, Israel, kam dein Ruhm zu Fall!
Schmachvoll besiegt, des Waffenschmucks beraubt,
Wie hebst du je empor dein sinkend Haupt!

Prieſter. Ihr Männer Juda, klagt nicht mehr!
Faßt freudig Muth in allem Heer;
Denn David hebt den Thron empor,
Den Saul durch Missethat verlor.
Dem Gott der Schlacht ist David werth,
Er kränzt mit Sieg des Helden Schwert.

Chor. Gürt' um dein Schwert, du Mann der Schlacht,
Voran zu kühnem Streit!
Wohlauf, der Sieg ist dir bereit!
Richt' auf Judäa's Macht!

Dein starker Arm, mit Kraft gestählt,
Macht stolzer Feinde Wangen bleich; —
Dieweil dein Volk, das dich erwählt,
Sich drängt, zu schau'n dein neues Reich.

Anhang.*)

I a.

Hoher- Wohlauf, o edles Paar! — dein Beiſpiel glänze
prieſter. Der Jugend vor, daß ſie die Welt verſchmäht,
Und alle Kraft an Ehr' und Tugend ſetzt.
So lang' noch feurig wallt dein Blut,
Nimm Gott zu deinem Gut und Theil,
Und weihe deinen Jugendmuth
Nur ſeinem Dienſt zu deinem Heil.
So ſtrömt der Lauf der Tage dir
Still wallend hin in ſanfter Flucht,
Und deines Herzens Blüthenzier
Reift dir zu ſegensreicher Frucht.
So ſchaueſt du mit heitrem Blick,
Im Hochgefühl der guten That,
Mit Luſt auf dein gereiftes Glück,
Mit Hoffnung auf die künft'ge Saat.

(S. 110.)

I b.

Hoher- Es iſt die kleinſte Kraft der Harmonie,
prieſter. Die aller Weſen wahres Weſen iſt,
Und aller Dinge Kern und erſter Keim,
Deß Allgewalt der Welten Bau bezeugt.
Durch dich entſprang dies große All
Aus Gottes mächt'ger Schöpferhand
In unvollkommner Meiſterſchaft,
In feſte Form durch dich gebannt:

*) Dieſe Geſänge wurden von Händel ſelbſt, bei der Aufführung des Saul, aufgeſchrieben.

Denn kannt, daß dich des Ew'gen Wort entband,
Als stumm vor deiner Zauberkraft
Des alten Chaos Mißklang schwand;
Und der Natur aus ürp'gem Scheeß
Rang sich ein Reich der Schönheit los,
Die einklangvolle Welt entstand!
Und ob die List der Hölle zwar
Verwirrten Mißklang neu gebar, —
Doch kommt die Zeit,
Wo die Natur im ersten Wohllaut klingt
Und Harmonie das All durchdringt.

(S. 114.)

I c.

Hoher- O Herr, deß Vorbedacht
prieſter. Stets zu deſſen Heile wacht,
Der den Pfad der Tugend wallt:
Sei deinem treuen Diener hold,
O ſchütze ihn vor Saul's Gewalt,
Der unverſöhnlich grollt
Und, trotzend deinem Machtgebot,
Verderb und Tod ihm droht.

(S. 114.)

II.

Jonath. Fromm, groß und gut,
Wie ragſt du Jüngling vor an Muth,
Wie krönt der Milde Zier
Die Kraft der That in dir!
Stark wie ein Fels deckt deine Hand
Und ſchirmet ſegnend dieſes Land.

(S. 110.)

III.

David. Flieh', unſel'ger Geiſt entflieh',
Weich' der Macht der Harmonie,
In der Hölle Schlund entweih'!
Gott der Gnad', o ſend' ihm Troſt
In dem Sturm, der ihn umtobt,
Send' ihm deines Friedens Heil.

(S. 114.)

Samſon.

Nach Miltons Samſon Agoniſtes von Newburgh Hamilton.
1761.

Perſonen.

Samſon.
Manoah, Samſon's Vater.
Micha, Samſon's Freund.
Ein Iſraelit.
Chor der Iſraeliten.
Delila, Samſon's Frau.
Harapha, ein Philiſter.
Chor der Philiſter, Iſraeliten und Jungfrauen.

Act I.

1. Scene.

(Vor dem Gefängniß in Gaza.)

Samſon, blind und in Ketten. Chor der Philiſter und Prieſter Dagon's das Feſt ihres Gottes feiernd.

Samſon. Das Feſt, das heute ſie dem Dagon weih'n,
Erlöst mich von dem Sklavenwerk des Tag's;
Und abſichtlos ſchafft mir ihr Götzendienſt
Den Troſt, zu athmen hier des Himmels reine Luft.

Chor. Erſchallt Trompeten hehr und laut!
Der heilig frohe Tag kehrt uns zurück,
Der Dagon einſt gekrönt zum Herrn der Welt.

Philiſterin. Ihr Männer Gaza's, bringt herbei
Die helle Pfeif' und Feldſchalmei;
Zu Feierlied, im Jubelſang
Schall' Dagon's Preis mit lautem Klang!

Chor. | Erſchallt Trompeten hehr und laut!
Der heilig frohe Tag kehrt uns zurück,
Der Dagon einſt gekrönt zum Herrn der Welt.

Philiſter. Laut wie des Donners Schreckenshall,
Im Jubelſang, im Siegesſang
Preis't Dagon's Nam' in frohem Klang:
Daß alle Welt vernimmt den Freudenſchall!

Philiſte- Drum frei von Sorge, frei von Leid,
rin. In Pracht und Glanz,
Mit Spiel und Tanz,
Begeh'n wir froh die Feierzeit. |

Chor. Erſchallt Trompeten hehr und laut!
Der heilig frohe Tag kehrt uns zurück,
Der Dagon einſt gekrönt zum Herrn der Welt.

Samſon. Was hat ein Engel mich verkündet einſt?
Als in des Feuers Loh' er empor fuhr
Von dem Altar, vor meines Vaters Aug'?
Warum ward Werk und Weiſe mir beſtimmt,
Als einem Manne, auserwählt von Gott?
Wenn ich vergeh' in Schmach und Banden hier,
Ein Hohn, ein Spott dem Feind? O hartes Loos!
Unnennbar iſt mein Gram! er nagt tief,
Der Wunde gleich, von unheilbarem Schmerz.
Schwermuth, fürwahr, ruht nicht allein
In Haupt und Bruſt und Herz!
Sie dringet auf geheimem Pfad
Bis in der Seele Tiefen ein,
Und raubt, in Qual und Schmerz,
Dem Geiſt die Kraft zu Rath und That.

2. Scene.

Samſon, Micha und Chor der Iſraeliten.

Micha. Blickt her! den Helden ſchaut! Ha! welch ein Bild!
(Bei S.) Seht, wie er liegt, mit ſchwerem Haupt, gebeugt,
Verlaſſen, ohne Troſt! Iſt dieß der Held?
Iſt dieß Samſon? den nicht Manneskraft,
Nicht wilder Thiere Wuth je überwand!
Der Löwen würgte, wie der Löwe würgt das Lamm,
Wehrlos in erzbewährte Schaaren ſtürzte,
Ohne den Schirm des Helm's und Panzerkleid's!
O Abbild der Hinfälligkeit!
Durch Stamm und Kraft und That ſo groß!
Vom Glanz des Ruhmes ſank dein Loos
In dunkle Nacht von Weh' und Leid!

Samſon. Wen hab' ich anzuklagen, als mich ſelbſt,
Der Gottes Gab' in Schweigen nicht bewahrt,
Der ſchmählich einem Weibe ſie verrathen!
| O Kraft des Arm's! Gebrechlichkeit des Geiſtes!
Doch ohne Weisheit, wozu taugt die Kraft?
Sorglos und ſtolz, doch ausgeſetzt dem Fall?
Gott band die Gabe warnend an mein Haar,
Ein Wink, wie leicht ſie weg! — Doch ſtill, mein Herz!
Kraft war mein Gift, der Quell all meines Leid's,
Das lebenslang die Bruſt mit Gram mir füllt. |

Micha (z. Samſ.) Ruhmreicher Held! einſt Iſrael's Ehre, nun ſein Schmerz!
Dir naht der Freunde Schaar, zu grüßen dich!

Samſon. Seid mir gegrüßt! Erfahrung lehrt mich nun,
Wie misgeprägt der Freundſchaft Münze iſt,
Die ihren Werth nur in der Aufſchrift zeigt.
Wohl leckt die Sonne unſres Glücks die Freund'

Um uns, doch in der Nacht der Widerwärtigkeit
Entweichen ſie; gepreßt, doch nicht erpreßt.

Micha. Grauſam entriß man dir die Freiheit und das Licht!

Samſon. O ſüßes Licht! wie härmt mich dein Verluſt!
O mehr als Dürftigkeit und Haft und Schmach!
Die Seele ſelbſt deckt ſchwere Finſternis!
Tief dunkle Nacht! kein Tag, kein Licht,
Nur dunkle Nacht umhüllt mein Angeſicht!
O prangend Licht! kein milder Schein,
Mit Tagesglanz mein Aug' zu freu'n!
Weh! mir nicht frommt dein Schöpferſpruch:
Sonn', Mond und Stern tilgt mir dein Fluch!

Chor. O erſtgeſchaffnes Strahl! du großes Wort:
„Es werde Licht!" — und Licht ward überall;
Und Himmelsglanz umfloß den Erdenball —:
O gib dem blinden Helden Licht und Kraft zurück!

Samſon | Ihr ſeht mit Schmerz, wie Blindheit mich umfängt;
Doch könnt' ich ſeh'n, wie ſänke mir das Haupt
Vor Scham, der für ein Wort, ein Nichts, enthüllt
Dem falſchen Weibe, was ihm Gott vertraut,
Und nun dem Spott ein Lied und Sprichwort iſt!

Micha. Der Weiſe ſelbſt geht fehl, ſo oft berückt
Durch Weiberliſt. Verwirf dich denn nicht ſelbſt,
Du Mann des Gram's und Weh's! Wohl fragt man rings:
Warum hat Samſon nicht daheim gefreit?
In ſeinem Stamm ſind ſchön're als ſein Weib.

Samſon. O wär's geſchehn! zu ſpät iſt's nun, zu ſpät!
Wohl war die Schlange Delila mein Fluch,
Doch Ich die Schuld, der nachgab ihrem Flehn
Und meine Burg des Schweigens ihr verrieth! |

Micha. O hör', dein Vater naht, Held Manoah,
Langſamen Schritts, mit Locken weiß wie Schnee.

Samſon. Ach weh! neu weckt den Gram ſein Name mir!

---

3. Scene.

Manoah zu den Vorigen.

Manoah. Brüder, ihr Männer Dan's, ſprecht, wo iſt mein Sohn,
Samſon, des Volkes Stolz? o ſagt mir an!

Micha. So edel nun in tief verwerfnem Stand,
Wie auf des Ruhmes Höh' — ſieh, liegt er hier!

Manoah. O jammervolles Loos! iſt dieß der Mann,
Der, weit berühmt, der Feinde Schrecken war?
Der mit des Engels Kraft ihr Heer bekämpfte,
Ein Heer er ſelber! — nun, nicht fähig mehr,
Zu ſchirmen ſich vor feiger Mörder Speer!

Israelit. O ſtets getäuſcht Vertrau'n auf Menſchenkraft!
Denn ach, was wär' Untrügliches im ird'ſchen Sein!
Gott unſrer Väter, was iſt der Menſch?
So kühn, ſo groß, ſo ſtolz im Rufe!
Sein Thun ein Traum, ſein Nam' ein Schall,
Auch auf des Ruhmes höchſter Stufe!
Oft ſank, wer ſtolz erhöh't vom Glück,
In jähem Fall in Schmach zurück.

Manoah. Was du dir wünſcheſt, wird dir oft zum Fluch.
Ich bat um Kinder, und mir ward ein Sohn,
Und ſolch' ein Sohn, daß ſie ſelig mich prieſen.
Doch nun, wer möchte Vater ſein wie ich?
Der Segen trug den Stachel des Scorpions;
Mein Sohn (erwählt und heilig eine Zeit,

Das Wunderkind des Volks!) ward plötzlich dann
Umstellt, ergriffen, übermannt, in Haft
Der Spott der Feinde, Sklave, arm und blind! |

Dein Heldenarm war einst mein Sang,
Der freud'gen Schall's die Luft durchdrang.
Nur Schmerz tönt nun der Harfe Klang,
Und Gram und Harm wehklagt mein Sang.

Samson. Rächende Strafe ward mir dieses Leid;
Denn mein nur ist die Schuld, der ich entweiht'
Die Heimlichkeit des Herrn, und sie verrieth
In loser Rede eitler Neubegier!
Dem falschen Weib ergab ich ganz mein Herz;
So hielt Verweichlichung mich in ihr Joch
Gebeugt. O der Unwürdigkeit! o Schmach
Der Mannheit und der Kraft!

Manoah. Ja, und noch mehr:
Sie feiern freudenvoll den Tag mit Spiel.
Mit Opferdienst dem Dagon, ihrem Gott,
Der dich gestürzt, dich gab in ihre Hand.
Er wird verherrlichet, und unser Gott
Geschmäht, gehöhnt durch der Götzendiener Schaar.

Samson. Das ist mein Werk; der Ruhm und Ehre lud
Auf ihren Dagon, doch auf Israel Schmach
Und auf den wahren Gott! drum scheucht der Gram
Vom Auge mir den Schlaf und Ruh' und Rast.
Doch bald end' ich den Streit: nach meinem Fall
Wagt Dagon kühn mit Gott sich auf die Bahn,
Der seinen Trotz nicht dulden kann, der rasch
Den Grimm entfacht und seine Macht bewährt;
Dagon erliegt, entrissen wird ihm dann
Der Sieg, deß' er sich rühmet über mich.

Warum liegt Juda's Gott im Schlaf?
Steh' auf mit Schreckenſchall,
In düſtrer Wolken Schwall,
Wie wenn die Heiden ſonſt dein Donner traf!
Daß ſturmgleich ſich dein Ingrimm regt,
Entfeſſle deinen Grell,
Gerechter Rache voll,
Bis Schmach und Unheil all die Feinde ſchlägt!

Micha. Da liegt mein Troſt! wahrſagend ſpricht dein Mund,
Daß Gott bewähren wird all ſeine Macht;
Nicht zweifeln wir, ob Gott iſt Herr, ob Dagon.

Chor. Dann ſollt ihr ſehn, daß Er der Herr
Jehova iſt, nur Er,
Und aller Welt gebeut
In ewig gleicher Macht und Herrlichkeit.

Manoah. [Weh' mir, mein theurer Sohn, daß du ſo lang
Liegſt ſo verworfen in ſo tiefer Schmach!

Samſon. So muß es ſein — zu büßen meine That,
Die ſchmähliche! Schnöde Erkenntlichkeit!
Hätt' ich enthüllt, was mir vertraut ein Freund,
War Schmach ſchon dieß! doch frevelhaft Gott ſelbſt
Verrathen, o die Sünd' iſt ohne Nam'!

Manoah. Sei um dein Loos zerknirſcht; doch, o mein Sohn,
Gib höh'rem Rath die Buße du anheim;
Gott kann verzeih'n und tilgen deine Schuld.
Verſchmähe denn des Lebens Friſtung nicht.
Schon pflog ich mit den Häuptern heimlich Rath,
Zu löſen dich. Gebüßt iſt ihre Luſt,
Dich ſo zu ſehn, der Thatenkraft beraubt.]

Samſon. Was ſoll ich leben?
Da bald dieß Aug' ein zwiefach Dunkel deckt!

Des Lebens Flamm' erliſcht, die Hoffnung flieht:
Schlaff iſt mein Geiſt und müde ſeiner ſelbſt;
Die Bahn des Ruhms vollbracht, und die der Schmach.
Oft rief ich um den Tod; er naht mir nun,
Und bettet freundlich mich zu ſanfter Ruh'.

Micha. Und lange Ewigkeit beglückt dich dort — —
Nicht mehr mit ird'ſchem Reiz und eitler Luſt:
| Wo heil'ge Freud', unſträflich gut,
Dich überſtrömt in voller Flut:
Wo Fried' und Ruh' dir ewig blüht,
Und Lieb' in lauter Reinheit glüht |

Chor. Dann wird zum goldnen Sternenzelt
Deß, der da herrſcht im All der Welt,
Die wonnetrunk'ne Seel' entrückt:
Wo ſie, von Erdenlaſt befreit,
Im Siegeskranz ſich ewig ſchmückt,
Erhaben über Tod, und Dich, o Zeit!

Act II.

1. Scene.

Samſon, Manoah, Micha und Chor der Iſraeliten.

Manoah. Verzweifle nicht! Einſt warſt du Gottes Luſt,
Ihm von Geburt geweiht, von ihm geführt
Zu Thaten über Menſchen Muth und Kraft.
Er zog dich auf zu Genügſamkeit und Maaß,
Daß dich des Weines Perle, funkelnd im Kelch,
Nicht lockte von der klaren Flut des Bachs.

Samſon. Wohl ſtillt' ich mir am Bach und hellen Quell
Den Durſt, mied ohne Neid der Traube Saft;

Was aber half mir die Enthaltſamkeit
Wider den andern Köder, der mich reizte?
Ich büßt' die Kraft im Schooß der Wollust ein.

Manoah. Doch bau' auf Gott! des Vaters Sorge ſucht
Der Rettung Mittel auf, dich zu befrei'n;
Dieweil nimm freundlich du den Troſt der Freunde hin.
Stets iſt gerecht des Herrn Gericht,
O ſpäh' in Gottes Wege nicht;
Denn ſtets iſt gut, auch wenn es kränkt,
Was ſeine Weisheit uns verhängt.
Sein Rath, unerforſchbar, leitet oft
Segnend zum Heil uns unverhofft.

Samſon. Mein Gram iſt hoffnungslos! Ein Troſt noch bleibt:
Ein ſchneller Tod, dieß Leid zu endigen.

Micha. Erlöſ' den Helden, Deiner Stärke Bild,
Und ſchließ ſein Leiden im erſehnten Tod!
O komm, du Gott des Heils! und ſieh'
Auf deines Dieners Pein!
Der Leiden Laſt entzieh',
Daß nicht die Heiden ſich erfreu'n.

Micha u. Chor. Sie treten deinen Knecht in Staub
Und zählen ihn den Todten zu.

---

2. Scene.

Samſon, Micha. Delila kommt, begleitet von ihren Jungfrauen.

Micha. Doch wer iſt ſie, die ſo geziert und ſchmuck,
Eilend daher fährt wie ein ſtattlich Schiff,
Die Wimpel alle flatternd in dem Wind?
Ein ſüßer Wohlgeruch geht her vor ihr,

Ein Frauenzug folgt nach?
'S iſt Delila, dein Weib.

Samſon. Mein Weib? o Himmel! heißt ſie ferne bleiben!

Micha. Sie ſteht, ſie blickt auf dich und ſenkt das Haupt
(Gleich einer Reſ' vom Thau gedrückt), ſie weint;
Das Wort, mit dem ſie ringt, erſtickt in Thränen,
Netzend die Säume ihres Trauerkleid's.

Delila. Von Sorg' erfüllt, mit bangem Schritt komm' ich
Zu dir, o Samſon, ſcheuend dein Mißfallen.
Doch meine treue Liebe trieb mich an,
Bezwingend meine Angſt und zage Furcht.
Gern dient' ich nun in Pflege' und Liebe dir,
Bis ausgeſühnt die tief beweinte That.

Samſon. [Weg, du Hyäne! nur Bosheit führt dich her!
Dieß iſt die Kunſt der Frauen, falſch wie du:
Der Bruch des Eid's, und Reu' und Lug und Buß',
Und dann mit neuer Liſt erneuter Trug.
Die Weiſeſten hat oft die Schlang' im Buſen
Berückt wie mich, zur Warnung aller Zeiten.

Delila. Ich will nicht ſchmälern mein Vergeh'n; doch du
Bemiß es nach ſich ſelbſt. Was war es denn,
Als eitle Neubegier? aller Frauen Fehl,
Die ewig lüſtern nach Geheimniß ſind.
Was trauteſt du des Weibes Schwäche denn,
Verriethſt ihrem Ungeſtüm dich ſelbſt?
Laß Beider Fehler Beider Buße ſein!

Samſon. Wie trügeriſch die Zauberin bekennt
Die eig'ne Sünde, mich zu zeih'n der meinen!
Ich war mir ſelbſt nicht treu, eh' du mich trogſt;
Bitteres Wort! doch wahr. So büße denn
Ich für mein ſchwer Vergeh'n, du büße dein's!]

Delila. Verlaſſen weilt in Einſamkeit
Und klagt die Taube ſanft ihr Leid.
Sie trägt, entwöhnt der Luſt und Freud',
Gleich mir der Witwe Trauerkleid:
Doch kehrt ihr Gatte treu zurück,
Entflammt ſie jauchzend neu in Glück.

Weh' mir! wie anders kam's, als ich gedacht!
Sorglos daheim im glücklichen Beſitz,
War's Eiferſucht die mich dich feſſeln hieß
So Tag und Nacht zum Sklaven meiner Liebe.

Samſon. Trieb dich die Liebe? nein, nur ſchnöde Luſt!
Lieb' ſuchet Liebe; dein Trug erwarb nur Haß.
Umſonſt verhüllſt du nun die Schmach mit Schmach:
Einſt mir vereint, der deines Landes Feind,
Schwand Volk und Stamm dir mit dem Gatten hin.

Dein Reiz hat mich geſtürzt in Fluch,
Den Geiſt bethört,
Die Kraft zerſtört;
Wo ich geliebt, da fand ich Trug.
Wie hart das Loos! wie ſchwer der Schlag,
Der mich verſtieß in ſolche Schmach!

Delila. Vergiß was war! Vergib mir was geſchah
Aus dieſem Kerker weg komm in mein Haus,
Wo in erneuter Lieb' und Zärtlichkeit
(So ſüße Pflicht mir!) die Freunde und ich ſelbſt
Dich treulich pflegen all' dein Leben lang.

Vertrau', o Samſon, meinem Wort,
Und hör', o hör' der Liebe Ruf!
Kein Glück ſo groß, ſo reich kein Hort,
Als Seligkeit die Lieb' erſchuf.

Junge. [Vertrau', o Samſon, ihrem Wort,
Und hör', o hör' der Liebe Ruf!]

Chor. Vertrau', o Samſon, ihrem Wort,
Und hör', o hör' der Liebe Ruf!

Delila. Die flücht'gen Freuden greif' geſchwind,
Genieß' den Tag, die Zeit zerrinnt!
Das Heute nur iſt dein Gewinn,
Verſäumſt du's heut', iſt's ewig hin.

Chor. Vertrau', o Samſon, ihrem Wort,
Und hör', o hör' der Liebe Ruf!

Delila. Mit ſüßer Pflege erquick' ich dich,
Mit neuer Lieb' beglück' ich dich.
Noch blüht dein Lenz, zwar lichtberaubt,
Noch neue Freude kränzt dein Haupt.

Chor. Vertrau', o Samſon, ihrem Wort,
Und hör', o hör' der Liebe Ruf!

Samſon. Nie folg' ich dir, ich kenn' dein lockend Lied,
Die Liſt, die Kunſt, den ſüßen Zauberkelch:
Der Zauber wich; die Falle meid' ich nun,
Die einſt mich fing; dieß Joch, der Kerker hier,
Iſt mir das Haus der Freiheit mehr als dein's.

Delila. Dulde nur, daß ich nah'; gib mir die Hand!

Samſon. Nein, wag' es nicht! daß ich nicht plötzlich dich,
Von Wuth erfaßt, zerreiße Glied für Glied.
Dir fern vergeb' ich dir: und ſo geh' hin,
Und freu' dich des Verrathes. Lebewohl!

Delila. Du bleibſt den Bitten taub wie Wind und See;
Dein Zähzorn raſt in ungeſtilltem Sturme.
Was ſoll ich Friede noch erfleh'n, wo Hohn
Und Schmähung nur du häufeſt auf mein Haupt?
Dieweil im Land ihr Preis mich ewig rühmt

Der Frauen herrlichſte, lebend und todt,
Und mich ihr Lied beſingt beim heil'gen Feſt,
Da vom Zerſtörer ich das Land errettet.

Delila. Treuloſer du! nicht flieh' ich mehr
Um deine Gunſt.
Gib' auf dein Dreh'n!

Samſon. Treuloſes Weib! nicht hör' ich mehr
Den Zauberton,
Gieb auf die Kunſt!

(Delila und Jungfrauen ab.)

---

3. Scene.

Samſon, Micha und Ober der Iſraeliten.

Micha. Sie flieht, der gift'gen Schlange gleich, die dir
Den Stachel noch gezeigt.

Samſon. So laß ſie gehn!
Gott ſandte ſie zu mehren meine Qualen.

Micha. Es iſt nicht Tugend, Ehr' und Kraft
Noch anmuthreiche Kunſt,
Was Frauenherzen nimmt in Haft
Und zwingt zu Lieb' und Gunſt.
Stets ſchaukelnd wankt Wahl und Hang
Und irrt auf falſcher Spur:
So lenkt ſie Eigenliebe nur
In eigenſücht'gem Drang.

Samſon. Heil ſei dem Mann, der fand ein treues Weib —
O ſelt'ner Fund! — ſein Lebensweg iſt ſanft.

Chor. Der Rathſchluß Gottes gab dem Mann,
Daß ihm das Weib ſei unterthan.
So wird ſein Leben ſanft verbracht,
Frei von des Weibes Eigenmacht.

4. Scene.

Die Vorigen. Harapha und Philiſter kommen.

Micha. Kein Schmeichellaut, kein Zauber trieft dir nun
Von dem, der ſtolz dir naht: 's iſt Harapha!
Ich kenn' ihn an dem Schritt und trotz'gen Blick.

Harapha. Nicht kommt' ich, Samſon, klagend um dein Loos;
Ich bin aus Gath, und heiße Harapha:
Du kennſt mich nun. Von deiner großen Kraft
Hab' ich gehört Unglaubliches für mich.
Und mir mißfällt, daß nie ich in der Schlacht
Dich traf, die Kraft zu prüfen deines Arm's.
Ich kam zu ſeh'n, wie weit du deinen Ruf bewährſt.

Samſon. Es prüfe das, ſtatt deines Aug's, dein Arm.

Harapha. Ha, forderſt du ſo raſch zum Kampfe mich?
Mir ſchien, dich hätten Müh' und Noth gebändigt.
Gab mir das Glück, daß ich im Feld dich traf,
Wo du that'ſt Wunder mit des Eſels Kinn,
Streckt' dein Gebein ich zu dem Beine hin.

Samſon. Nicht rühme, was du thun gewollt nein, thu'!

Harapha. Der ſich're Ruhm, den ich an dir gewann,
Entgeht mir, weil dein Augenlicht dir ſchwand.
Der Kampf mit einem Blinden ehrt mich nicht.
Nein, ſolch ein Kampf wär' arge Schmach
Denn du erlägſt dem erſten Schlag;
O ſchnöder Ruhm! o armer Held,
Der prahlte daß er dich gefällt!
Sieg über dich, der halb ſchon todt,
So magre Ehr' iſt mir nicht Noth.

Samſon. Leg' an dein Zeug' und nimm den Speer,
Den mächt'gen Weberbaum, und komm in mein Bereich!

Mir kam von dem lebend'gen Gott
(Des Himmels Gabe) Kraft und Muth,
Zu dämpfen mächt'ger Spötter Spott,
Zu zähmen der Tyrannen Wuth.
Dem Guten hab ich Troſt gereicht,
Und Freiheit ihm, den Zwang gebeugt.

Harapha. Mit dir, bethörter Mann, verwerf'ner Sklav,
Beflecke nicht unwürd'ger Kampf mein Schwert!

Samſon. Kannſt du um dieß, o Prahler? doch gib Acht!
Mein Fuß trägt Feſſeln, doch die Hand iſt frei.
O Ther, des Muthes baar! Ja, noch einmal!
Blind und in Banden, — ich ford're dich zum Kampf!

Harapha. O Dagon! hör' ich noch dieß Prahlen an,
Das mir ſo fremd, und ſtraf, es nicht mit Tod?

Samſon. Geh', Feigling, unverweilt,
Eh' Rache dich ereilt,
Entflieh' vor meiner Wuth!

Harapha. Trau' nicht auf deinen Gott,
Der dich zu unſerm Spott,
Trotz deiner Kraft, mit Schmach belud.

Micha. Hier prüfe ſelbſt! Wenn Dagon iſt dein Gott,
So ruf' in Andacht ſeine Hülfe an;
Sein Ruhm iſt auf dem Spiel. Er löſe auf
Den Zauberſpruch, der Samſon's Stärke ſchuf,
Dann ſieh', ob Er iſt Gott, Dagon, der Menſchen Werk,
Ob Er der Herr, den Abram's Stamm verehrt.

Chor d. Hör', Jacob's Gott, Jehova, hör'!

Israel. O rett, uns, du dem wir uns weih'n!
Israel vertraut auf dich allein,
Rett' uns, o ſei uns Schirm und Wehr!

Harapha. Dagon, ſteh' auf, und komm zu deinem Feſt!
Dein Preis erſchallt, das Opfer iſt bereit.

Chor d. Zu Sang und Tanz ſind wir bereit
Phil. Am Tag der deinem Preis geweiht.
Beſchirm' uns' Herr, mit mächt'ger Hand,
Und tilg' den Feind in deinem Land!

Chor d. Ehret in ſeiner Herrlichkeit
Iſr. u. Phil. { Jehova, / Gott Dagon, } der im All gebeut!
Sein Donner rollt, und Erd' und Himmel wankt;
Und Grau'n faßt Luft und Meer,
Starr ſteht der Sterne Heer:
{ Jehova / Gott Dagon } preist, der hoch in Macht ſiegprangt.

Act III.

1. Scene.

Samſon, Micha und Chor der Iſraeliten.

Micha. Ein neues Unheil droht: denn Harapha
Erſcheint in Haſt, trotzig in Schritt und Blick.

Samſon. Ich fürcht' ihn nicht, noch all' ſein Rieſenvolk.

(Harapha kommt.)

Harapha. Samſon, der Fürſten Rath ſagt dir durch mich:
Ein Feſt ſoll Dagon's Preis verherrlichen
Mit Jubel, Tanz und Spiel; wohlan!
Du ſiegſt vor allem Volk an Kraft: komm denn,
Und gib davon Beweis, zur Feier dieſes Tag's.

Samſon. Ich bin Hebräer! mein Geſetz verbeut,
Zu nahen ihrem Feſt und Götzendienſt.

Harapha. Du reizeſt ihren Zorn; bedenk' dein Heil.

Samſon. Mein Heil, Gewiſſen, meinen Frieden auch
Kam ich, gebeugt durch Kettenlaſt, dahin,
Zu hören ſolch' Gebet? in frevlem Dienſt
Zu opfern ihrem Gott? — Ich komme nicht.

Harapha. Der Botſchaft, die du hörſt, folg' unverweilt!
Verweg'ner Thor, verwerf'ner Sklav'
Gib wenig nach,
Eh' dich der Schlag,
Eh' dich die Strafe rächend traf!
Bedenke zitternd du dein Heil,
Eh' dich erreicht des Todes Pfeil. (Ab.)

Micha. Erwäge Samſon, eh' den Widerſtand
Höher du treibſt, ſtraffer noch ſpannſt zum Bruch.
Er geht, deß Tücke blut'ge Rache ſinnt.

Samſon. Schänd' ich auf's neu' das heilige Geſchenk,
Die Kraft, die wiederkehrt mit meinem Haar,
Verſchwendend ſie im Dienſte ihres Gottes,
Und frech entweihend Heiliges vor Götzen?

Micha. Wie all dieß enden ſoll, ich weiß es nicht,
Und retten wird nur Gott ſo uns wie dich.

Chor. Im Donnerſturm, o Gott, erſcheine!
Hilf Herr, eh' Iſrael's Kämpfer fällt!
In deinem Schutz ſteh' unſer Hort und Held,
Und uns, auch uns gib Rettung und Gedeih'n!

Samſon. Seid guten Muthes! Ich vernehm' in mir
Die inn're Stimme, die mich mahnt zu gehn.

Micha. Du haſt dich wohl bedacht: er kommt zurück.
(Harapha kommt zurück.)

Harapha. Samſon, zum zweiten Male ruf' ich dich:
Schleunig tritt ein, eh' dich Gewalt ergreift
Und wegreißt, wärſt du auch wie Felſen ſchwer.

Samſon. Drehe mir länger nicht; ich geh' mit dir,
Daß nicht wie ein Thier ihr zur Stadt mich ſchleppt.

Harnepha. Fürwahr, ein beſſres Theil erwählſt du ſie.

Samſon. Nicht fügen werd' ich mich zu Schmählichem,
Was ſündig vor'm Geſetz. — Brüder, lebt wohl!
Nicht länger folget meinen Schritten nach,
Daß nicht Verdacht der Freunde Nähe weckt.
Und ſeid gewiß, daß nichts von mir geſchieht,
Unwürdig mein, noch Gottes, noch des Volks.

Micha. Handle, o Freund, wie's Gottes Ehre frommt.

Samſon. Kehrt mir die Stärke (die mich erfaßte einſt
Im Felde Dan) nur einmal noch zurück:
Dann lehr' ich ſie Jehova's Kraft und Macht!
Ihr falſcher Gott fall vor dem wahren fliehn,
Wie leichte Spreu, vom Sturme hingeweht.

So, wenn die Sonn', dem Meer entraubt,
Von leichtem Morgenduft umhaucht,
Lieblich ihr Haupt auf ſanfter Welle wiegt:
Entfliehn die nächt'gen Geiſter bleich
Hinab in's finſtre Schattenreich,
Und ſchwinden leiſ' in's dunkle Grab geſchmiegt.

Micha. Mit Kraft begabt, hoch über Menſchenart,
Schnell wie des Blitzes Strahl vollziehe ſein Gebot
Und gib den Herrn den frechen Heiden kund!

Der heil'ge Israel's ſei dein Geleit,
Der Engel der dich ſchützt ſteh' dir zur Seit'!
An Ruhm und Ehren reich,
Geh' führe deinen Streich,
Der Heil'ge Israel's iſt dein Geleit.

Chor. An Ruhm und Ehren reich,
Geh' führe deinen Streich:
Der Heil'ge Israel's iſt dein Geleit.

---

2. Scene.

Micha, Manoah und Ehor der Israeliten.

Micha. Held Manoah mit jugendlichem Schritt
Kommt zu uns her und ſuchet ſeinen Sohn.

Manoah. Ich ſerſche, Brüder, nicht nach meinem Sohn,
Der bei dem Feſt dort vor den Fürſten ſpielt;
Ich gebe nur euch kund, was ich gethan,
Das Joch zu löſen ihm.

(Philiſter aus der Entfernung.)

Ein Phil. [Gott Dagon hat den Feind gefällt,
Im Staube liegt ihr ſtärkſter Held:
Laut ſingt ihm Preis, ſtimmt freudig ein,
Und jauchzend bringt Frucht ihm und Wein!]

Chor d. Phil. Gott Dagon hat den Feind gefällt,
Im Staube liegt ihr ſtärkſter Held,
Laut ſingt ihm Preis, ſtimmt freudig ein,
Und jauchzend bringt Frucht ihm und Wein!

Manoah. Welch Luſtgeſchrei war das! ſie raſen wild.

Micha Sie ſchrie'n vor Luſt, zu ſehn den kühnen Feind
Gefangen, blind, ein Spielwerk ſeine Kraft.

Manoah. Gern all mein Gut bät' ich zum Löſegeld;
Auch ohne Habe wäre ich mit ihm
Der reichſte meines Stammes.

Micha. Sonſt pflegt der Sohn
Den Vater, wenn er alt; doch du — den Sohn!

Manoah. Wie willig trägt mein Vaterherz
Die Bürde nicht
Der Kindespflicht,
Und theilt der Pflege Sorg' und Schmerz!
Ob Nacht auch deckt sein Angesicht,
Weil ich noch seh', braucht Er kein Licht.

Micha. Du hegst getreste Hoffnung für sein Loos,
Zu der sich jeder Freund vereint mit dir.

Manoah. Ich kenn' dein treues Herz, und — —
(Ein schreckliches Getöse.)
Gott! welch Laut,
Schrecklich Geschrei! kein Jauchzen wie zuvor!

Chor d. Phil. Hör' mich, o Gott! hör' mein Geschrei!
Tod Grauen! Fall! o steh' mir bei!
O Gnade, Gott! mich faßt der Tod!

Micha. [Schrei nennst du dies? ein schrecklich Angstgestöhn,
Als ob der Bau der ganzen Welt erdröhnte!
Blut, Tod und Unheil, über alles Maß!

Manoah. Unheil fürwahr! Mord fället meinen Sohn!

Micha. Dein Sohn vielmehr ermordet sie! Der Schrei —
Nicht klang er wie vom Tod nur eines Feind's.
Doch seht, dort eilt Einer daher, ein Mann von unserm Stamm.]

---

3. Scene.

Ein Bote zu den Vorigen.

Bote. We flieh' ich hin? we berg' ich mein Gesicht
Vor diesem Schreckenbild? O Trauteste!
Entsetzen faßt auch euch ob dieser That.

Micha. Verkünde was geſchah, wir bercben bang und ſtumm!

Bote. Gönnt mir zu athmen Zeit; mir ſpringt die Bruſt!

Manoah O ende ſchnell die Folter: ſprich es aus!

Bote. So faſſe dich in Kraft — Samſon iſt todt.

Manoah. O bitt'rer Schmerz!

Bote. Als Sieger ſank er mit den Feinden hin,
Zugleich vertilgt' er ſie, und ward vertilgt;
Den Säulenbau, den Ort des Feſtgelag's,
Stürzt er auf ſie — und auf das eigne Haupt!

Manoah. So traf dein ſtärkſter Schlag zuletzt dich ſelbſt!
O ſelt'ner Weg, den du zur Rache nahmſt:
Glorreich, doch hart erkauft!

Micha. Erhebt, o Iſrael, Klagegeſang,
Dein Speer zerbrach, dein Schild zerſprang,
Dein Ruhm verſiegt!
Erſchlagen liegt
Held Samſon dort,
Auf ewig, ewig ſchied dein Hort!

Chor d. Klag', Iſrael, klag' in laut'rem Lied;

Isr. Samſon dein Hort, dein Kampfheld verſchied!

Manoah. Folgt mir nun nach und nehmt den Leichnam auf
Aus der Erſchlag'nen Schaar: waſcht ihn mit Flut
Und reinem Kraut das Blut der Wunden aus;
Geleitet feierlich ihn dann zur Gruft,
In ſtillem Feſtgebrauch, in ſtummem Zug.

(Trauermarſch.)

Micha. Die Leiche kommt; laßt uns entgegen gehn
Mit Lorbeer, Immergrün und Palmenzweigen;
Dann legt ſie in das Grabgemach, geſchmückt

Mit Siegeszeichen, ſeiner Thaten Preis,
Und ſein Gedächtniß ſei're ernſter Sang.

Manoah. Dort ſammle Israel's Jugend ſich fortan,
Daß ſein Gedächtniß ihr die Bruſt entflammt
Zu kühnem Muthe und zu edler That.
(Israeliten und Jungfrauen kommen mit der Leiche Samſons.)

Blüh' auf deinem Grabe hier
Ruhm und Friede ewig dir,
Nach ſo ſchwerer Leiden Laſt
Sel'ge Ruhe, ſanfte Raſt!

Eine Isr. u. Chor.
Blüh' auf deinem Grabe hier
Ruhm und Friede ewig dir!

Die Jungfrau'n auch an jedem Feſttestag
Wallen zu ſeiner Gruft mit Trauerſang
Und ſchmücken weinend ſie mit Blumen aus.

Streut die Blumen, ſüß von Duft,
Auf den Weg und auf die Gruft!

So ſteige, dir gleich, jeder Held
Durch Drangſal auf zu Ruhmespreis!

Streut die Blumen, ſüß von Duft,
Auf den Weg und auf die Gruft!

Blüh' auf deinem Grabe hier
Ruhm und Friede ewig dir,
Nach ſo ſchwerer Leiden Laſt
Sel'ge Ruhe, ſanfte Raſt!

Manoah. Kommt, kommt, und ſtillet eure Klagen nun,
Da unſer Held, Samſon, als Samſon fiel;
Im Tod und Leben Sieger. Unſerm Feind
Schuf er Verderb, ſich ſelber ew'gen Ruhm.

Micha. Iſt auch ein Grund verzagt in Schmerz zu ſteh'n,
Wo alles wohl und gut und troſtreich iſt?
Preiſet Jehova denn, der niemals ganz
Von ihm gewichen, nein, der mit ihm war,
Bis das Verderb' auf Philiſtäa fiel;
Ehre und Freiheit Jacob's Volke ward.

Israelitin. Kommt, all ihr Seraphim in Flammenreih'n,
Stimmt laut zum Schall der Engelchöre ein.
Kommet, ihr Cherubim, mit Freuden-Sang,
Und weckt der gold'nen Harfe ſüßen Klang.

Chor d. Isr. Laut ſtimme ein, du ganze Himmelsſchaar,
Ewig zu Lob und Preis dem der da iſt und war.*

Semele.

Von William Congreve.

1743.

Perſonen.

Kadmus, König von Theben.
Semele } ſeine Töchter.
Ino }
Athamas.
Zeus.
Hera.
Iris.
Apollon.
Der Gott des Schlafs.
Ober der Prieſter und Augurn.
Ober der Liebesgötter u. Zephyre.
Ober der Nymphen und Schäfer.

Act I.

1. Scene.

Tempel der Juno.

Kadmus, Athamas, Semele, Ino und Ober der Prieſter.

Prieſter. O ſeht! die heil'ge Glut flammt auf!
Seht, Hera nimmt das Opfer an!
Der Duft des Weihrauchs wallt empor;
Gewährung winkt ihr gold'nes Bild.

Chor. Heil und Segen ſpendet euch Hera's Macht!
Der Wünſche Ziel habt ihr erreicht.
Friede am Tag und Freud' zur Nacht
Harrt dein, o Paar, dem ſie ſich neigt.

Kadmus. Tochter, gib nach, hör' und gib nach,
Und liebreich wende deines Vaters Schmach!
Nicht ſpähe nach Verzug,
Nicht Sinn auf neuen Trug!

Athamas. O hör' der treuen Liebe Fleh'n!
An dieſem freben Tag
Sinn' nicht auf neuen Trug!
O hör' —

Kadmos. Und gib nach —

Beide. Nicht ſinn' auf neuen Trug
An dieſem freben Tag!

Semele (bei Seite). Weh' mir! Wo iſt Rath! wo iſt Hülfe?
Wie ſchrecklich, wie entſetzlich iſt mein Mißgeſchick
O Zeus, Erbarmen!
Kann Semele, die du erwählt,
Für einen Sterblichen erglüh'n?
Zur Rach' empörte ſolcher Frevel dich.
Doch bleib' ich treu, dreht mir des Vaters Fluch.

O Zeus, voll Mitleid lindre meine Qual!
In dieſem ſchweren Kampf, o lenke meine Wahl!

Die Lerche weckt den Gram mir im Gemüth,
Und ſtimmt zu meinem Leid ihr ſchmetternd Lied.
Wie oft zu Tag und Nacht begrüßt' ich nicht
Wehklagevoll das Dunkel wie das Licht!

Athamas. Sieh, ſie ſenkt den Blick in Scham;
Sieh' ihr Buſen ringt in Qualen!
Iſt ihr Quell ein Liebesgram,
Mag ein Hoffnungsſtern mir ſtrahlen.

Hymen, auf, zur Fackel eil'!
Schon ſchwingt Eros ſeine Kerze.
Dieſer Blick verheißt mir Heil,
Und wonnevollen Troſt dem Schmerze.

Ino. O Zeus, ſie weicht! Ich bin verloren!
Nicht länger trag' ich dieſes Sehnen;

Es muß zu Tag,
Soll inn're Glut mich nicht verzehren.
O Athamas — das Wort versaget mir!

Athamas. Die holde Ino ruft in Klagelauten,
Mit bleichem Antlitz, thränenvollem Auge!

Ino. O Semele!

Semele. Sie ruft auch mir, und weicht doch von mir!
Was härmt dich Schwester? Sprich!

Ino. Ich bin verloren!

Kadmos. Was härmt vor Unzeit dir das Herz,
Daß dieses Fest du so entweiht?
Kann Er, kann Sie dir stillen dein Leid?
Kann Ich? — o sag' wer lindert deinen Schmerz

Ino. Umsonst! unheilbar ist dies Leid!
Athamas. Wer lindert deinen Schmerz?
Semele. Wer lindert deinen Schmerz?
Kadmos.
Athamas. Was härmet dir das Herz?
Semele.
Ino. Umsonst! unheilbar ist dieß Leid

(Donner in einiger Entfernung; das Feuer erlischt auf dem Altar.)

Chor. Wend' ab dieß Zeichen, ew'ge Macht!
Wer ist der neid'sche Gott, der diesem heil'gen Feste grollt?
Unrettlich stirbt der Tag in dunkler Nacht;
Dumpf bricht der Donner, der zur Rechten rollt;
Jene rauscht herab in Regenflut
Und löscht des Opfers heil'ge Glut.
Wend' ab dieß Zeichen, ew'ge Macht!

(Die Flamme belebt sich wieder.

Kadmos. O seht, noch einmal flammt die Gluth,

Here gewährt Erhörung uns.

(Das Feuer erlischt abermals.)

Und wieder stirbt die Flamm' erlöschend hin;
Here gewährt, doch Zeus, der Mächt'ge, zürnt.

Athamas. Sei hold, o Göttin Here, diesem Ehebund!

Semele (bei Seite). O Zeus, zu dir ruf' ich aus Herz und Mund!

(Lauter Donnerschlag.)

Chor. Fort, Fort! laßt ab, das Opfer zu begehen!
Enteilt und flieht, umsonst ist euer Flehn!
Der Götter Zwietracht droht uns unheilvoll,
Enteilt und flieht vor Zeus' entbranntem Grell!

(Ab.)

---

2. Scene.

Athamas und Ino.

Ino. O Athamas! welch Leid, an dem du krankst!
Welch Leid, das dir zerreißt dein Herz!
Der du von Lieb' und Glück in diesen Schmerz
Verzweiflungsvoll heruntersankst!
Blick Hoffnungsleser, blick' auf mich,
Die klagend mit dir weint,
Die stiller Gram, die gleiches Leid
Mit dir nur allzunah' vereint!

Athamas. Sie weint! Das süße Kind, in sanftem Mitleid,
Weint und beklagt mein Mißgeschick!
So würd' auch Semele bejammern fremdes Leid.
Melodisch klagst du mein Geschick,
Voll Mitleid mit so tiefem Schmerz.
Leicht lockte selbst dein Ton zurück
Die Holde, die verschmäht dieß Herz.

Ino. Ich fühl' es wohl, du willst mich nicht verstehen.
Woher dieß tiefe Mitgefühl?
Woher dieß Mitleid?
Fühllofer du! entweich!
Doch nein, kein Tadel trifft dich.
Von dieser Gluth, die Niemand kund,
Wer ahnte den verborg'nen Grund?
Wer denkt, daß Lieb in einem Herzen spielt,
Das Mitleid lästigt, Eifersucht durchwühlt?

Athamas. Ha, wie? Was sagt sie da? Sie öffnet mir ihr Herz!

Ino. Weh' mir Armen!
Hab' Erbarmen!
Lieb' bethört mich,
Scham verzehrt mich,

Athamas. Nimm zur Sühne meinen Tod
Für den Gram, der dich verzehrt.

Ino. Hab' Erbarmen!
Weh' mir Armen!

Beide. Lieb' allein
Hat uns bethört!

---

3. Scene.

Zu ihnen Kadmos mit Begleitung.

Kadmos. Weh', armer Freund, den schwer das Schicksal drängt!
Weh' mir, dem ärmsten Vater, mir!
Mir ward, o Athamas, verhängt
Ein hartes Loos, ein hartes dir;
Ein gleiches Leid beweinen beide wir!

Athamas. Noch ſtets droht mir das neid'ſche Glück
Mit neuem, immer neuem Mißgeſchick?

Kadmus. Eilig, in Furcht und frommer Haſt,
Flieh'n wir von Here's Heerd.
Kaum vor das Tempelthor gelangt,
Ward Semele's geliebtes Haupt
Von Feuerglanz umglüht,
Deß heil'ger Strahl ihr Lockenhaar umfloß.
Als wir erſtarrt dieß Wunder ſchau'n,
Raſch wie ein Blitz vom Himmel rauſcht
Ein Adler her, in ſtolzem Flug,
Auf Purpurſchwingen ſchwebend;
Den Sternen gleich erglüht' ſein Augenpaar,
Und blendend wie der Schnee war ſein Gefieder:
Plötzlich ergriff die Jungfrau er,
Und ſtürmend ſchwang er ſich auf
Eilt' empor mit ihr, verbreitend, wie er flieh,
Des Himmels Düfte und ambroſ'ſchen Thau.

Athamas. O Wunderwerk, das mir Verderben bringt!

Ino. Das mir mit Heil und neuer Hoffnung winkt!

---

4. Scene.

Die Vorigen. Ober der Prieſter und Auguren.

Kadmus. Sieh da! Zeus' Prieſter nah'n in heil'gem Zug.
Sagt, ſprecht von Semele, verkündet mir ihr Loos!

Chor. Heil, König, Heil!
Zeus erhöht dein göttlich Haus!
Bannt die Leiden,
Strömt in Freuden
Sang des Danks und Jubels aus.

---

5. Scene.

Semele, von Liebesgöttern und Zephyren umgeben.

Semele. Endlos ſelig lebt nun, allbeglückt,
Semele, der Welt entrückt!
Ihrer Liebe nur ſich weihend,
Legt den Donner Zeus zurück,
Ihrem Arm die Pfeile leihend,
Und die Blitze ihrem Blick.

Chor. Endlos ſelig lebt nun, allbeglückt,
Semele, der Welt entrückt!

Act II.

1. Scene.

Eine offene Gegend.
Here und Iris.

Here. Iris, dein Säumen trieb mich auf
Aus Samos in beſchwingter Eil',
Dir zu begegnen hier.

Iris. Kaum hat die Sonn' in ihrem Lauf
Die halbe Bahn vollbracht,
Seit ich vollendete was du gebotſt,
Dreimal durchmeſſend See und Land.

Here. Sprich, wo weilt Semele mit ihm?

Iris. Sieh! wo dort Kithäron's Höh'n
Böotien trennen vom Athenerland!
Hat auf des Berges ſteilem Haupt,
Dem Aug' der Sterblichen entrückt,
Auf Zeus' Befehl, Hephäſtos' Kunſt
Erhöh't für ſie den ſtrahlenden Palaſt!

Dort nun, aller Sorg' entnommen,
Weilt sie traut in Einsamkeit;
Lieb' und Anmuth gehn und kommen,
Ihr zu holdem Dienst bereit.

Here. Nichts mehr! nichts mehr von ihr! —
Wach auf, Saumsel'ge, aus dem Todesschlaf!
Auf, vernichte die Verruchte!
Auf den Höhen des Berg's
Greife, stürz' in deinem Grimme
Sie tief zu der Flut des Acheron,
Daß sie sinkt, daß sie sinkt! sinkt, sinkt!
In das graus'e Dunkel der Nacht,
Nimmermehr zu erschau'n den Tag!
Den Herrscherstab heb' ich empor, und schwör's
Beim Hades —
(Zittre der Erdkreis rings bei diesem Schwur!—)
Vertilgt sei Ides Agener ganzer Stamm!

Iris. Hör' und vernimm aus meinem Mund
Die Schrecknisse, die dich bedroh'n.
Das Eisenthor ist fest verrammt,
Den Eingang wehrt ein Drachenpaar;
Den Nahenden entsetzt ihr gift'ger Zahn
Und ehrner Schwingen Schlag;
Bäumt sich ihr Schuppenleib empor,
Spei'n tödtlich Feuer sie
Aus tausend Augen aus,
Die nie der Schlaf bedeckt!

Here. Fort, Iris, fort von hier! Fort, mich hemmet nichts!
Hinweg! fort aus dem Reich des Lichts!
Laß zum Mäotischen Strande dahin
In raschem, raschem Flug uns ziehn!

Dort ſoll der Schlaf hervor
Aus Flaumbett und der dumpfen Zelle Thor;
Ich ſchreck' ihn auf mit Lärm und Licht in ungeduld'ger Haſt,
Noch ſink' er wieder hin zu ſanfter Raſt,
Bis meiner grimmen Rach' er Hülfe bringt,
Und ſchwer mit Schlaf der Drachen Augen zwingt.
(Ab.)

---

2. Scene.

Ein Gemach in dem Palaſt der Semele.

Semele und Eher der Liebesgötter und Zephyre.

Semele (erwachend). O Schlaf! Du fliehſt in raſchem Flug mich?
Raubeſt mir des Traumes gaukelnd Glück?
Noch einmal täuſch' in holdem Trug mich,
Führe mir den flücht'gen Freund zurück!

---

3. Scene.

Zu ihr Zeus.

Semele. Laß, o laß mich nicht mehr dulden
Dieſen Schmerz der Trennung!
Da du dieß Herz verwöhnt durch Liebe,
O quäl' es länger nicht
Mit Furcht und Pein und finſtrer Eiferſucht!

Zeus. Laß, o laß von Furcht und Pein,
Nur der Freude leb' allein!
Menſchgeformt zwar nah' ich dir,
Menſchentrug iſt fern von mir.

Du biſt ſterblich und bedarfſt
Zeit zu Raſt und ſanfter Ruh'.

Nicht war ich ferne;
Weil Liebe dir nah,
War ich mit dir:
Lieb' und Ich sind Eins.

Semele. In Qual verlangen,
In Wonne bangen,
Trachten,
Schmachten:
Ist dieses Lieb', nicht du allein,
Nein, Lieb' und Ich sind Eins.

Grundlos zweifeln
Und verzagen,
Herzlich schmerzlich
Innig klagen:
Ist dieses Lieb', nicht du allein,
Nein, Lieb' und Ich sind Eins.

Chor. Wie so freundlich, wie beglückend
Ist der Liebe Gerglichkeit!
Und die Freud' o wie entzückend
Nach der Trennung bitt'rem Leid.

Semele. Ach weh!

Jens. Was härmet Semele?
Welch stiller Kummer schwellt dir den Busen?
Was zittert dieses Aug' in thränennassem Glanz?
Auf dessen Stern ein Wunsch, in dessen feuchter Glut
Ein neu Verlangen schwebt: Sprich, ich gewähre!

Semele. Ach, meine Seligkeit füllt mich mit Jammer.
Noch bin ich sterblich und vergänglich;
Und immer, wenn du gehst, obgleich umringt

Von den Göttern all' der Lieb' und Anmuth,
Beſchleichet Furcht mich;
Und denkend meines ſterblichen Geſchlechtes,
Verberg' ich zagend mich in dunkle Einſamkeit.

Zeus (bei Seite). Zu klar iſt ihr Begehren,
Doch kann ich's nicht verſtehen!
Strebend beucht ſie Unſterblichkeit
Zu allzukühnem Ehrgeiz.

Ich hemm' in Eil' ihr Klagen,
Eh' ſie ſich ganz erklärt.
Mir regt ihr Kummer zwiefach Leid,
Da ich den Wunſch gehört,
Und hörend muß verſagen.

Chor. Nun ſchwellt der ewig junge Gott der Lieb' in euch die trunk'ne Bruſt
Mit Wonne, Seligkeit und Freud' und ſüßer Luſt.

Zeus. Auf mein Geheiß wird dieſe Stunde
Auf Zephyrſchwingen von der Lagerſtatt
Die theure Ino nun weit durch das Reich
Der würz'gen Lüfte her zu dir entführt.

Semele. Soll ich die Schweſter ſehn!
Die theure Freundin meiner Jugendzeit!

Zeus. Ja, ſie erſcheint, doch ſieht mich nicht;
Denn ich bin ſichtbar nur für dich allein.
Sobald ſie naht, eil' entgegen
Sie willkomm zu heißen. —

(Bei Seite.) Nun ſpielt dieß Spiel wie auf arkad'ſcher Flur,
Dem Sitz des ſel'gen Jugendglücks;
Dort iſt nicht die Wuth der Eiferſucht bekannt,
Dort nur der Liebe Luſt, und nicht ihr Leid.

Dort, wo du weilſt, durchwürzet ſüßer Duft,
Dort, wo du ruhſt, kühlt Zephyrs Hauch die Luft.
Dort, wo du wallſt, ſchauſt du die Flur geſchmückt
Im Glanz der Blüthen, wohin dein Auge blickt.
(Zeus ab.)

---

4. Scene.

Semele. Zu ihr Ino. Chor der Nymphen und Schafer.

Semele. O Schweſter! ſo ſeh' ich hier dich wieder?

Ino. Weit über Land und See daher komm' ich
Durch Berg' und Thäler und durch wüſten Raum,
Durch öde Haid' und über Meer und Sumpf
Und Wald, der wilden Thiere grauſen Sitz.
Pfadloſen Weges ſtürmten wir in Haſt,
Daß nirgend wir der Erde Grund berührt.
Im Flug nur hört' ich, weil wir daher ſteh'n,
Daß Zeus all dieß gebot.

Doch horch! die Himmelsſphäre rauſcht,
Und ſchweigend Alles lauſcht
Begeiſtert und berauſcht!
Wie ſtumm die Luft ruht, die ein Zauber ſtillt,
Von ſüßen Harmonien rings erfüllt!
Bang hebt und ſenkt ſich jede Bruſt
Entzückenreich in wonnig ſchauervoller Luſt.

Semele. } Erhebe dich, du Götterchor!
Ino. } Ihr heil'gen Sänger, ſteht empor
Und ſtimmt der Leier Klang!

Chor. Freuet die Erd' durch Götterſang
Voll Reiz und Kraft, der durch den Weltraum hallt,
Wenn lieblich er erſchallt!

Act III.

1. Scene.

Scene, die Höhle des Schlafs; der Gott des Schlafs ruht auf ſeinem Bette. Hera und Iris erſcheinen.

Hera. Raffe dich auf! Auf, Gott des Schlafs!
Hebe dein müdes Haupt!

Iris. Laß von dir ſelbſt,
Oeffne raſch das ſchwere Augenlied!

Schlaf (erwachend) Laß mich, widrig Licht!
Umgib mich, dunkle Nacht!
Lethe, was hemmet deinen ſanften Strom?
O murmle, murmle wieder mich zur Ruh!
(Schläft wieder ein.)

Iris. Steh' auf! Haſt du Gehör für Stromgeräuſch,
Für den Ruf der Göttin nicht?

Hera. Laß, Iris, laß! Ich weiß ihn zu fangen.
Paſithea iſt all ſein Verlangen.
(Z. Schlaf.) Raff' dich empor!
Wirf auf der Augen Thor;
Um Paſithea duld' das Tageslicht.
Raff' dich empor!

Schlaf. O ſüß iſt der Nam'
Wie des Quells Silberton!
Mit Freuden entſag' ich dem ſtillen Gemach,
Rufſt du mit der Helden, der Nymphe mich wach.

Hera. Gehorche mir, und ſie iſt dein.
Du ſelbſt mit ſanfter Macht wirſt Zeus bewältigen;
Dem Traum gebiete dann, dem flücht'gen Diener,
Daß täuſchend er ein Trugbild Semele's
(Doch weit entzückender und zauberreller)

Dem Gott entsend', wenn er im Schlummer liegt;
Und mehr zu reizen ihm der Liebe Glut,
Laß das Gebilde fliehn vor seinen Armen,
Daß er erwach' in Sehnsucht, ganz in Lieb' entbrannt,
Und willenlos zu weigern einen Wunsch,
Den Semele erfleht.

Schlaf. Mit Zittern hör' ich dich.

Here. An mich gieb deinen Stab von Blei,
Daß ich bezaubre dort das Drachenpaar,
Versenk' in Schlaf die sanfte Ino,
Und gleich ihr selbst gestaltet sei,
Wenn ich vor Semele erscheine.

Here. An mich gib ab den Zauberstab,
Und Pasithea, sie sei dein!

Schlaf. Was du begehrt, sei dir gewährt,
Wird Pasithea dann nur mein.

(Ab.)

2. Scene.

Ein Gemach. Semele allein.

Semele. Gram härmt mein Herz, das Ruhe nie genoß;
Gram härmt mich Nachts, wenn froh der Tag verfloß.

---

3. Scene.

Zu ihr Here in Gestalt der Ino, einen Spiegel in der Hand.

Here (bei Seite). Gleichend der Schwester,
Werd' ich sie leicht berücken;

Hier in dem Spiegel ſoll ſie nun
Sich ſehn, geſtaltet gleich mir ſelbſt.
(Zu Semele.) Sch' ich ein Götterbild!
Wie, iſt es Semele?

Semele. Was regt in dir
So viel Verwundrung auf?

Here. Du ſtrahlſt im Reize
Himmliſcher Verklärung!
Schon theileſt du die Ehren
Des hohen Götterkreiſes?
Hat Zeus erhöhet dich?
Und biſt du unſterblich?

Semele. Ach nein! Noch bin ich ſterblich;
Und noch gewahrt' ich nichts
Von neuem Reiz, von neuen Ehren.

Here (ihr den Spiegel reichend).
Schau, hier in dem Spiegel, was ſo mich verſtört;
Hell ſtrahlet dein Antlitz wie himmliſch verklärt!
Nicht mag' ich den ſchrecklichen Glanz, den es blickt,
Der die Augen mir blendet, die Sinne berückt.

Semele. O Uebermaas der Seligkeit!
Anmuth der Götter ſtrahlt hervor aus jedem Zuge
Wie von mir ſelbſt verzückt,
Steh' ich vom Schau'n geblendet.
Nie auf ein andres Weib
Ward ſo viel Reiz verſchwendet.

Here. Sei klug, ſo wie du reizend biſt!
Erhaſche die Gelegenheit:
Wenn Zeus erſcheint, in Liebe ganz entflammt,
Entzieh' dich ſeinem Arm,
Bis er die Gabe giebt, die du verlangſt.

Semele. Wird dies mich fördern? Wie aber wird mir dann
Zu Theil Unsterblichkeit?

Here. Laß schwören ihn den Schwur:
Er welle fürder dir
Als Sterblicher nicht mehr nahen,
Nur als Er selbst, der mächt'ge Donnerer,
Im Glanz der Herrlichkeit
Und göttlicher Macht;
So wie er Here selber naht,
Und unaussprechlich sie entzückt,
Wenn er im Arm' ihr ruht
Und Lieb' ihn hoch beglückt.
Dann wird auch dir göttliches Loos zum Lohn,
Du schüttelst ab die Sterblichkeit,
Und theilest dort mit Zeus den Thron,
Bewahrt vor Here's Haß und Neid.

Semele. O aller Dank sei dein,
Laß an mein Herz dich drücken!
Werden Götterehren mein,
Soll gleicher Reiz dich schmücken.

Here. Mit Wohlgeruch füllt sich die Luft,
Der Gott der Götter naht.
Ich eile weg —

Semele. Leb' wohl — ich folge deinem Rath.

Here (bei Seite.) Und Unheil reift dir aus der Saat,
Arm eitel Ding — leb' wohl!

---

4. Scene.

Zeus zu Semele.

Zeus. Komm, stille mir der Lanne Qual,
O stille mir der Seele Schmerz,

Mir mein ſchwer ahnend Herz!
Heut' im Traum mit dir rang ich,
Aber nicht dich bezwang ich,
Denn in Haſt flohſt du von mir fort
Mit höhnendem Wort.
O Semele!
Wie ſtehſt du ſtumm und regungslos?

Semele. O immer gewähr' ich,
Du ewig nur klagſt;
Und immer begehr' ich,
Was ſtets du verſagſt.

Zeus. Sprich was du begehrſt;
Und wie du begehrſt: ſo ſei es!

Semele. Schwör's bei dem ſtyg'ſchen Strom!

Zeus. Bei dem gewalt'gen Strom, ich ſchwör';
Du ſtyg'ſche Flut, o hör'!
Olymp erbebe, als ein Zeuge,
Meinem Eid und Schwur! (Donner.)

Semele. Gewährſt du mein Begehr?

Zeus. Gewährt ſei dein Begehr!

Semele. So wirf ab die Menſchgeſtalt, die du trägſt,
Und Zeus, der du biſt, erſcheine als Zeus

Zeus. Weh', zurück nimm dieß Wort
Denn dich faßt, rettungslos,
Wenn den Wunſch ich gewähr', das Verderben.

Semele. Nein, nichts genügt hinfür,
Als nur dieß Höchſte mir!
Dein Eid, ſo ſcheint's, verſtört dich?
Doch zeige mir nun
(Denn nicht laß' ich dich ruh'n)
Mit ganzer Macht bewehrt dich. (Semele ab.)

5. Scene.

Zeus, in ſchmerzlicher Beſtürzung.

Zeus. Weh', wohin eilt ſie nun! unſelig Weib!
Fluch dieſem Wunſch! — Fluch dieſem grauſen Eid! —
Dahin, dem raſchen Sinn
Sinkt ſie zum Opfer hin!
Wenn nun ich ihr erſchein' als mächt'ger Donnerer,
Strahlend in verderblicher Glut,
Erliegt ſie raſch der Flammen Wuth.
Dahin, dem raſchen Sinn
Sinkt ſie zum Opfer hin!
So wie der Blumenſchmuck des Thals
Im Flammenkuß des Sonnenſtrahls,
So welkt auch dieſer Reſe Pracht
Im Glanze meiner Göttermacht.
Dahin, dem raſchen Sinn
Sinkt ſie zum Opfer hin!

---

6. Scene.

Here allein.

Here. Unausſprechlich ſind die Wonnen,
Die mir die Rach' erwirbt!
Eitle Liebe, ſo zerronnen,
Die im Beſitze ſtirbt.
Wie ſo freudvoll zum Himmel kehr' ich zurück,
Von Wuth und von Qualen und Eiferſucht frei!
Der Rache Genuß giebt mir wieder das Glück,
Daß Himmel in Wahrheit auch Himmel mir ſei.

---

7. Scene.

Semele auf einem Ruhebette, sieht Zeus in einer Wolke herabkommen.

Semele. Weh' mir! die nun zu spät bereut
Den Wahn ruhloser Eitelkeit!
Er naht! fernher die Blitze zünden,
Weh'! ich fühl' das Leben schwinden!
O Glut, o Tod! Erbarmend blicke her,
O Zeus, o hilf! ich kann nicht mehr!

(Stirbt. Die Wolke entladet sich, Semele und der Palast verschwinden plötzlich.)

8. Scene.

Kadmos, Athamas, Ino und Chor der Priester.

Ino. Mein ahnungsvoller Traum, O Grau'n, erfüllt sich so!

Chor. O furchtbar schrecklich Grau'ngeschick!
Allem gabst du, Natur, die sich're Bahn,
Nur wir, gleich Schatten schweifen irr umher:
Im wüsten Raum treibt uns der Stürme Hauch,
Und schnell sind wir dahin, verweht wie Rauch.

Ino. Wie ich von hier entschwand,
Wie ich zurückgekehrt, nicht weiß ich's:
So lag ich in Verzückung.
Doch Hermes kündet' im Gesicht mir
(Wie zuvor ich enthüllte) das Schicksal Semele's;
Und schamroth hört' ich noch dieß Wort,
Daß Zeus' Gebet mich Athamas bestimmt.

Kadmos Sein Wille werde stets vollbracht.

Athamas. Unwürdig deiner Huld geb' ich mich dir,
Bist du nur selbst wie Zeus gewillt.

Kein Kummer länger quält mich,
Da du so gut und treu.
Nur Freud' und Glück beseelt mich,
Mein Herz verjüngt sich neu.

Kadmos. Vom Himmel, seht, senkt ein Gewölk sich schwer,
Und schwebt mit neuen Wundern zu uns her!

---

9. Scene.

Zu den Vorigen Apollon.

Apollon. Apollon naht, zu verkünden euch
Zukünftig Heil, wie Zeus beschloß.
Aus Semele's Schooß ist gerettet ein Sproß,
Der Liebling der Erd' und der Götter Genoß,
Voll Macht, wie die Lieb',
In menschlicher Brust,
Ein Löser der Sorgen, ein Schöpfer der Lust.

Chor. Selig, selig laßt uns ruh'n,
Von Sorgen frei und Leiden nun;
Harmlos Glück soll sich erneu'n,
Himmelssegen uns erfreu'n;
Und der junge Götterssohn,
Er theile froh der Liebe Thron!

Herakles.

Von Thomas Prenghten.

1744.

Personen.

Herakles.
Dejanira, seine Gemahlin.
Hyllos, sein Sohn.
Lichas, vertrauter Diener des Herakles.
Jole, Fürstin von Oechalia.
Eraktia, eine Oechalierin.
Priester des Zeus.
Chor der Trachinier.
Chor der Oechalier.

Scene: Trachinia in Thessalien.

Act I.

1. Scene.

Ein königliches Gemach. Dejanira, Lichas und Trachinier.

Lichas. Sieh, wie mit kummervoll gesenktem Haupt,
Vertieft in Gram, die Fürstin trauernd weilt!
Sie weint vom Morgenroth bis in die Nacht,
Vom Abendroth bis zu dem Licht des Tags,
In Angst um des Alciden Kriegesfahrt,
Und sorgenvoll klagt sie um sein Geschick.
[Nicht länger noch zürn' unversöhnt,
Bewahr', o Zeus, den starken Hort!
Führ' ihn zurück, mit Ruhm gekrönt,
Erhalt' ihn seinem treuen Weibe dort.]

Dejanira. O Herakles! was weilst du von mir ferne?
O komm zurück, mein Held, in meinen Arm!

O Zeus, wie qualvoll iſt die Pein der Trennung
Für den, der liebt, der innig liebt, wie ich!
Die Welt, wenn ſich geſenkt der Tag,
Blickt trauernd ſtumm der Sonne nach:
So ich, dem theuren Licht entrückt,
Das mich erwärmt, das mich erquickt,
Bewein' den Tag in herbem Gram,
Der mir den ſtarken Helden nahm.

Lichas. Fürſtin! o tröſte dich und ſei gefaßt:
Der nächſten Tage Lauf bringt ihn vielleicht
Zurück zu dir in deinen Arm.

Dejanira. Ach nein, unmöglich iſt's; nie kehrt er mir zurück!

Lichas. Verhüt' es, Zeus, und alle Götter ihr,
Die ihr die Liebe und die Treue ſchützt! (Lichas ab.)

---

2. Scene.

Hyllos zu den Vorigen.

Dejanira. Mein Sohn, o Abbild deines theuren Vaters,
Sag' welchen Troſt bringſt du der Mutter Herz?

Hyllos. Bange beſorgt um meinen Vater,
Hieß ich die Prieſter mit heil'gem Opferdienſt
Erforſchen ſein Geſchick. Die Flamme ſtieg,
Das blut'ge Opfer fiel, — da ſieh, umher
Im heil'gen Raum zuckt heller Blitze Strahl.
Der Prieſter ahnte im erwünſchten Zeichen
Des Gottes Gegenwart, als um uns plötzlich
Der Tempel bebt', des Lichtes Strahl erloſch,
Und tiefes nächt'ges Dunkel uns umgab.

Trachin. Ha, welch ein Graun!

Hyllos. Bis dann der wünd'ge Prieſter
In Gottbegeiſterung weisſagend ſprach:
„Ich fühl', ich fühl' den Gott, er ſpricht aus mir!
Vor meinem Aug' enthüllt die Zukunft ſich:
Ich ſeh den Helden todt dahingeſtreckt;
Es ſteigt die Flamm' auf Oeta's mächt'gem Haupt empor!"
Er ſprach's; die heil'ge Glut erſtarb in ihm,
Und auf den Grund ſank er erſtarrend hin.

Dejanira. Dann wehe mir! Ha, welch ein Seherſpruch!
Mein Gram liegt ſchwer auf der gequälten Bruſt,
Und ſenket bald mich in das Grab der Nacht.
Dort einmal noch werd' ich dich ſehn, o Herakles,
Wie du den Speer, wie du den Bogen prüfſt,
Wie du der Geiſterſchaar dein Leid erzählſt.
Dort im Myrthenhain verſteckt,
Ruh'n wir am Quell dahingeſtreckt,
Wo uns in holder Einſamkeit
Für Ewigkeit das ſüße Glück der Liebe freut.

Hyllos. Sei muthig! und getroſten Sinn's; wirf ab
Den bittern Gram, bis ich erforſcht mit Sicherheit
Des theuren Vaters Loos Die Morgenſonn'
Sieht mich gerüſtet ſtehn zur frommen Fahrt,
Ihn aufzuſuchen in der weiten Welt;
Wenn noch er lebt, bringt Hylles dir ihn wieder.
Wo nicht, ſo fällt auch Er.
Wo im rauhen Nord die Flut,
Starrt in Froſt und Eiſes Band;
Wo die Sonn' in ſchärfſter Glut
Sengt Libya's heißen Sand:
Da will ich kühn und muthig hin
Mit verweg'nem Fuße ziehn.

Chor. O Sohn voll Kindespflicht! o tapfre Glut!
Geh', junger Held, prüf' deinen Muth!
Ruhm wird und Preis dich zieren,
Ein milder Gott dich führen!

---

3. Scene.

Zu ihnen Lichas.

Lichas. Bannet die Furcht! Alkmene's großer Sohn
Lebt, und kehrt von Oechalia, das sein Arm
Zerstört hat auf den Grund, zurück im Siegeszug

Dejanira. O frohe Kunde! lieblich wie Morgenroth
Der nachtbedeckten Welt, wie Regenschau'r
Dem durst'gen Land! — Ihr Lügenzeichen, fort!
Fort, jede Angst und Furcht!
Hinweg, o Gram, hinweg, o Qual,
Wie Wolken verscheucht vom Morgenstrahl!
Er kehrt zurück
Im Siegesglück;
Von mir scheiden
Meine Leiden,
Frohe Lust bezähmt den Schmerz,
Und Freud' und Wonne schwellt mein Herz.

Lichas. Ein Zug Gefangner, ehrenvoll benarbt,
Von Fesseln schwer bedrückt, folgt dem Eroberer;
Und mehr zu zieren seinen Siegesruhm,
So schmücket Jöle, Oechalia's Fürstin,
Im Reiz der Jugend, seinen frohen Festzug.

Hyllos. Mich schmerzt das Loos des gefangnen Kindes,
Und gern fürwahr löst' ich die Fesseln ihr;
Doch sprich, ihr Vater, König Eurytos —?

Lichas. Er fiel im Einzelkampfe durch das Schwert des Herakles.

Dejanira. Nichts mehr! enteilt, den Sieger zu empfangen!
(Dejanira ab.)

Lichas. Wie bald verwandelt Leid ſich uns in Luſt!
| Die lächelnde Stunde bringt das Glück
Mit ſanftem Flügelſchlag zurück,
Das uns zuvor gelacht.
Die Freude lebt und bannt das Weh,
Wie Flut anſchwellt die ebbende See,
Wie Tag verſcheucht die Nacht. |

Chor. Verzage nicht, auch nicht in höchſter Noth,
Ein Gott entreißt dich auch dem nahen Tod.

---

4. Scene.

Ein Platz vor dem Palaſt.

Jöle und Oechaliſche Jungfrauen, als Gefangene.

Jöle. Ihr treuen Freunde der gefangnen Jöle,
Eu'r Leid liegt ſchwerer auf mir als auf euch!
Ach arme Schaar, mein Schickſal reißt euch mit,
So wie ein Thurm die Häuſer rings begräbt
In ſeinen Fall und weit die Trümmer breitet.

Eraſtia. Stets bleibſt du unſre Herrin!

Jöle. O nein, Eraſtia,
Gefangenſchaft wie der Zerſtörer Tod,
Tilgt allen Unterſchied, und gleich ſind Alle. —

Eraſtia. Doch, wenn ein Gott uns hilft, und uns zurück
Der theuren Freiheit giebt —

Jöle. — Weh mir, wie iſt
Die Hoffnung ſtets bereit mit Troſt zu ſchmeicheln! —

O eitler Glaube! Nein, leb' wohl für immer
O ſüße Luſt des freyen Jugendglücks,
Bittre Erinnerung verlorner Freiheit!
O Freiheit du, im Götterglanz!
Mit dir iſt aller Reiz gepaart,
Um dich der Freuden Schaar geſchaart,
Und jauchzt um dich im Feiertanz!
Doch wehe mir, du biſt entflohn,
Die Reize all um deinen Thron,
Und all die Freuden flohn mit dir,
Sie flohn auf ewig weg von mir!
Doch horch! der Sieger naht.

---

5. Scene.

Marſch.

Zu ihnen Herakles mit Begleitung.

Herakles. Dank ſei der Götter Macht, doch dir zuerſt,
Lenker des All's, deß edler Sproß zu ſein
Die Welt mich preiſt! Nun iſt mein Werk vollbracht,
Und Here's Zorn verſöhnt. Mit Freude nun
Am Ziel ſchau ich auf meine Müh'n zurück.
Oechalia's Fall ſchmückt mich mit neuem Ruhme,
Und ſei ſo Schluß wie Krone meiner Thaten.
(Zu Jöle gewendet.)
O Jungfrau, weine nicht! Vergiß dein Leid,
In Trachin biſt du frei wie in Oechalia.

Jöle. Vergib mir edler Sieger, wenn mein Gram
Für meinen Vater, Vaterland und Freunde
Sich frei ergießt; denn ſtets erinnert's mich,
Daß all dieß war, und daß ich ſein mich freute.

Mein Vater! weh! mir dünkt, ich ſeh,
Es ſchlägt dein Schwert ihn tödtlich wund;
Er ſinkt, er fällt in Todesweh,
Knirſchend den Staub am blut'gen Grund.

Ruhe ſanft, lieb Vaterherz,
Leicht ſei dir die Erde dort!
In der Tochter frommem Schmerz
Lebt dein Vorbild ewig fort.

(Jole und Dejanirens ab.)

6. Scene.

Herakles und Trachinier.

Herakles. Fahr hin nun, Krieg! Nun trage friedlich mich
Der Tage ſanfter Fluß zum Alter hin;
Vom Kampf zu Lieb' und Glück kehr ich zurück
An meiner Dejanira treues Herz.

Der Gott der Schlacht legt ab die blut'ge Wehr,
Und raſtend hängt ſein ſtrahlender Schild und Speer:
Dieweil er, von der Liebe Reiz beſiegt,
In Kytherea's Arm in ſüßen Banden liegt.

Chor. Krönt den Tag mit Feſtesglanz,
Und ſchwärmet ſel'ger Freuden voll!
Bringt dem Gott des Dankes Zoll!
Stellt den Reihen, ſchlingt den Kranz;
Zu frohem Tanz, und Flötenklang
Schalle laut zum Jubelgeſang!

Act II.

1. Scene.

Ein Gemach. Jöle und Dechalierinnen.

Jöle. Warum ward ich geboren reich und groß,
Um nun ſo tief zu fallen? Gab mein Loos
Zum ärmlichen Beſitz mir eine Hütte,
So lebt' ich glücklich.

Ein ſelig Loos iſt ihr gewährt,
Die friedlich lebt am ſtillen Heerd,
Dem Glanz der Welt entrückt,
An kühler Fluth auf Wieſen weilt,
Der Heerde Hut mit Hirten theilt,
In ſtiller Luſt beglückt;
Zwar arm, doch glücklich in der Armuth Noth,
Und frei des Harm's, der Rang und Macht bedroht.

---

2. Scene.

Zu ihr Dejanira.

Dejanira (bei Seite). Es muß ſo ſein! Laut ſpricht der Ruf die Schmach,
Die ich erduld' von des Alkiden Falſchheit;
Lieb', Eiferſucht und Wuth gährt mir im Buſen!

Jöle. O welch ein Gram zerwühlet dein Gemüth,
Beglückte Gattin des Alkiden, ſo?

Dejanira. Ha ſpotte nur! wohl war ich glücklich,
Eh' das Verhängniß dich hierher geleitet!

Wenn Schönheit trägt des Kummers Kleid,
Weckt Lieb' in uns der Schönen Schmerz.
Den Pfeil taucht Eros in ihr Leid
Und bohrt ihn tiefer in das Herz.

Jöle. Woher ſo finſtrer Argwohn?

Dejanira. Nur deine Schönheit (ſo erfahr' ich heute,)
Rief den Alkiden nach Oechalia hin.
Er ſieht und liebt, erbittet dich vom Vater;
Von ihm verworfen, racherfüllt, zerſtört er
Die ſtolze Stadt und führt die Beute weg:
Doch war der Preis, um den er focht und ſiegte,
Nur Jöle.

Jöle. O nein, es war ſein Ehrgeiz,
Nicht eitle Liebe, wodurch Oechalia ſank,
Wodurch die arme Jöle verwaiſte.
Ein Wahn, der mit der Wahrheit Kleid umhüllet
Die ſchwarze Lüge, er bethörte dein Ohr
Mit erfundnem Trug; doch o, laß dich beſchwören:
Wenn dein Friede dir lieb, laß ab von Eiferſucht!
Ach, flieh die Qual des Argwohn's du!
Dahin dein Glück, dahin die Ruh,
Vertauſcht für endlos Leid.
Vergiftet wallt dein ſiedend Blut,
Dein Haus zerſtört der Zwietracht Wuth,
Wo Friede ſonſt erfreut.

Dejanira. Es iſt zu wahr, daß der Alkide falſch!

(Gehend.)

---

3. Scene.

Lichas kommt.

Lichas. Wie, mein Gebieter?

Dejanira. Ein Verräther, Lichas,
Am Bund der Eh' und Lieb' und Dejanira.

Lichas. Falſch der Alkide? Unmöglich iſt's!

So wie ein Stern, der niederfährt,
Doch strahlend seine Bahn durchrollt,
So glänzend strahlt wie reines Gold
Des Helden Treue unversehrt.
Die Brust, die edler Muth beseelt,
Ist auch in Treue auserwählt.

Dejanira. Du suchst umsonst zu leugnen seine Schmach!
(Dejanira ab.)

Lichas. Dieß ist dein Werk, verruchte Eifersucht!

Chor. Eifersucht, o Höllenfluch,
Folter der gequälten Brust,
Die erschafft aus eitlem Trug
Eigne Pein mit schnöder Lust!
Schatten, leicht wie Luft verscheucht,
Ist der Wahn, der dich erzeugt. (Lichas ab.)

---

4. Scene.

Jole. Zu ihr Hyllos.

Hyllos (bei Seite). Sie kennt mein Leiden und sie hat gehört
Mein Liebesflehn, doch taub für meine Qual
Verwirft sie mein Gesuch. Sieh, wie sie steht
Gleich einer Göttin in der Nymphen Kreis.

Jole. Nur allzuwohl
Errath ich dich, und was hierher dich führt.
Wie forderst du von mir, was sich nicht ziemt?
Nicht wohnet Liebe in der kranken Brust,
Wo Sorge weilet und ihr finstrer Zug.

Hyllos. Die linde Hand der Zeit, die Alles heilt,
Treibt bald die schwarzen Störer dort hinweg.

Und räumt die holde Wohnung deines Herzens
In heitrem Glücke einem sanftern Gast.

Jöle. Und denkst du, Jöle hab' Liebe für
Den Sohn des Herakles, deß Arm ihr raubte
Den Vater, Freiheit, Vaterland? O nimmermehr!

Hyllos. Ich fühl' es wohl, dieß tilgt mein Hoffen aus:
Doch e gestatte, reizend Kind,
Den Anblick mir der Schönheit, die mich ganz
entzückt,
Zu schau'n den Reiz, der mir versagt ist zum Besitz.

Jöle. Ist dieß, ist dieß der Sohn des Herakles,
Den hoher Ruhm der Waffenthaten schmückt?
O Fürst, nun zeige deines Stammes Kraft,
Und sei ein Held des tapfren Vaters werth.

Banne Lieb' aus der Brust,
's ist ein weibischer Gast,
Der schnöde in Schmach dich verstrickt
Die Ehre beseelt dich
Dein Name erwählt dich
Zum Ruhm, der den Helden beglückt.

Hyllos. Sprich mild von Liebe, die als Sieger herrscht
Selbst über Götter!

Den olymp'schen Höh'n entweichend,
Ließen Götter niedersteigend
Ihren ew'gen Thron zurück,
Zu kosten süßer Liebe Glück.
Schmähe denn die Flamme nicht,
Die die Kraft der Götter bricht.

Chor. Holder Gott der Liebesglut,
Sehnsucht, Lust und süßer Qual,

Was lebt und webt, umſchlingt dein Band!
Das Reich der Luft, die mächt'ge Flut
Beherrſcht die Allmacht deiner ſtarken Hand.

---

5. Scene.

Herakles, Dejanira und Trachinier.

Dejanira. Ja, mir gefällt dein Thatenruhm, erhöht
Noch durch Oechalia's Fall; doch o, mich härmt
Zu ſehn den Sieger der Beſiegten Sklav,
So tief herab von ſeiner Höh geſtürzt,
Den Lorbeer welk und ſeinen Ruhm verdunkelt.

Herakles. Du irreſt weit! Mein Dejanira, nie,
So lang die Kraft der Thaten Preis erwirbt!
Mein Name wird in allen Zeiten
Hell im Glanz der Ehren ſtehn.
Ruhm werden ſich und Preis bereiten,
Die des Alkiden Pfade gehn.

Dejanira. O glorreich Vorbild kühnen Heldenmuths!
Den tapfren Krieger, den nicht Here's Haß,
Noch eine Kette unerhörter Leiden
Jemals gebeugt, beſiegt ein armes Mädchen!
O Schmach der Mannheit, o der Waffen Schmach!
Leg ab die Keul' und Löwenhaut
Und flieh vom Kampf zu Weiberland!
Für den blinkenden Speer und Schild
Nimm Rocken und Spindel du zur Hand!
Nicht mehr lockt der Gott des Krieges,
Nicht mehr dich der Ruhm des Sieges,
Nur der Liebe kind'ſcher Gott,
Er treibt mit deinem Herzen Spott.

Herakles. Du biſt betrogen! Es war ein falſcher Freund,
Der meine Treue dir verleumdete.

Dejanira. O wär' es ſo, und trüge das Gerücht
Nur nicht durch aller Griechen Städte rings
Die Schmach umher!

Herakles. Kreonien's Prieſterſchaft
Begeht nach heil'gem Brauch das Feſt des Danks
Für meiner Waffen ehrenvollen Sieg:
Es heiſcht der Opferbrauch, daß ich erſcheine.
Ich geh; dieweil wirf deinen Argwohn ab;
Grundloſe Eiferſucht zerreißt dein Herz. (Ab.)

---

6. Scene.

Dejanira allein.

Dejanira. O falſcher du, treuloſer Herakles!
War nicht ſein Schwur, als er mich liebend warb,
Nicht wandle ſo der Mond, die Sonne nicht
So feſt in ihrem Kreis, wie ſeine Treue?
Birg, Gott der Sonne deine Pracht,
Noch ſtrahle, Selene, mehr zur Nacht;
Er brach den Eid, den er euch ſprach,
Mit ew'ger Nacht bedeckt die Schmach!
Ein guter Gott gewinne hülfreich mir
Das abgewandte Herz des Flüchtigen zurück.
Ha! wohl bedacht! das Kleid des Neſſos, roth
Gefärbt im Blut, als aus der Wund' er zog
Den ſpitzen Schaft von des Alkiden Hand,
Hat eine Wundergabe, neu zu zünden
Erſtorbner Liebe Glut: ſo ſagte Neſſos,

Als sterbend er das Kleid mir anvertraut.
Ich send' es hin, daß Herakles es trage
Und prüfe seine Kraft — da kommt der Herold,
Der tauglichste zu dienen meinem Anschlag.

---

7. Scene.

Zu ihr Lichas.

Dejanira. Lichas, geh' bringe zu dem Tempel hin
Dieß reichgestickte Kleid zu Herakles,
Daß er es schlinge um die Heldenbrust,
Der Gattin Gab', ein Pfand versöhnter Liebe.

Lichas. O schöne Pflicht! o sel'ger Herakles!
[Standhaft Lieben, niemals wankend,
Nie an Zweifels Qualen krankend,
Füllt mit stiller Glut die Brust.
Doch die Glut, die hoch aufflammet,
Glut die aus Versöhnung stammet,
Dieß ist höchste Liebeslust.]

Dejanira. Doch sieh, die schöne Jöle. Zurück! (Lichas ab.)
Sei still, empörtes Herz! kein leiser Laut-
Enthüll' die Qualen der empörten Brust. —

---

8. Scene.

Jöle tritt auf.

Dejanira. Vergib mir, Jungfrau, wenn ich Arges wähnend
Dir rauh begegnete! Mit Reu' und Scham
Bekenne ich den Wahn, der mich bethört,
Dein schuldlos Herz zu kränken.

Jole. Dank' dem Gott,
Der dein Gemüth gestillt mit beſſrem Rath
Und von der Bruſt geſcheucht den Geier Eiferſucht.
Sei du beſeligt in des Helden Arm,
Weil ich Unſel'ge hier, — (Weinend.)

Dejanira. Arme! nichts mehr! erheb' dein ſchönes Aug'
Zur ſchönen Ausſicht einer heitren Zukunft.
Auf mein Geſuch gibt Herakles die Freiheit
Zurück an dich und deines Vaters Thron.

Dejanira. Glanz der Freiheit, Glanz der Macht
Winket dir zu heitrer Pracht,
Und ſpricht dir ſanfte Tröſtung zu,

Jole. O freundlich heller Klang voll Luſt?
Wie ſüß beſchleicht er mir die Bruſt
Und wiegt mein Herz zur Ruh. (Jole ab.)

Dejanira Vater des Herakles, o Zeus, gib Heil,
Daß nicht Verzweiflung meine Seele faßt!

Chor. Lieb' und Eintracht, Hand in Hand,
Schlinget neu der Treue Band!
Und mit jungem Glücke krönt
Das Paar, das Friede neu verſöhnt.

Act III.

1. Scene.

Lichas und Trachinier.

Lichas. Ihr Söhne Trachin's! klagt des Helden Loos,
Der heimgekehrt aus Kampfgefahr und Tod,
Ruhmlos zu fallen unter Weibes Hand.

Trachin. O Schreckenskunde!

Lichas. Als der König stand,
Bereit für den Opferdienst, und Festespracht
Den Tempel schmückte, reicht diese Hand
(Unsel'ge Gab'!) in Dejanira's Nam'
Ein köstlich Kleid als Pfand ihm der Versöhnung.
Mit Lächeln nahm er es hochfreudig an,
Und um die breiten Schultern warf er sich
Das Prachtgewand. Doch als der Flamme Glut
Die feuchten Glieder ihm erwärmend netzt,
Umstrickt das Kleid, durch grause Kunst getränket,
Die Glieder ihm mit plötzlicher Vergiftung.
Rasend in bittrem Todeskampf sinkt er
Gefoltert nieder auf den heil'gen Grund.
Er will entziehn das tödtliche Gewand,
Doch mit ihm weg reißt er das blut'ge Fleisch;
Sein Jammerschrei erfüllt den Tempelbau!
O Bild des Jammers, nie gesehn,
O eitler Ruhm, der so verfällt!
Wer kann ermessen unser Weh!
Fahr wohl, unsel'ger, tapfrer Held!

Trachin. [O schnöde Eifersucht! ha, wie belohnst du
Die Tugend, in so hartem Kampf erprobt!]

Chor. Nicht mehr schützt dein Arm hinfort
Vor der Tyrannen Zwang und Mord!
Ungethüm in Schreckgestalt
Erfüllet rings die Erde bald!
Furcht und Götterscheu entfliehn:
Der Menschheit Rächer sank dahin!*)

*) Der Chor könnte an den Schluß der zweiten Scene an die Stelle von Hyllos' Arie gerückt werden.

3. Scene.

Tempel des Zeus.

Herakles, Hyllos, Priester und Gefolge.

Herakles. O Zeus! welch Land ist dieß? welch ein Gebiet,
Von Phöbus' Strahl durchglüht? O Pein, o Pein!
Des Feuers Glut verzehrt mich — O ich sterbe,
O schont ihr gütigen Götter!
O Qual, die mich zerreißt;
Durch meine Adern kreist
(Ein Feuerstrom) das mantervolle Gift.
Pereas, sende deinen Sturm
Durchschauernd auf mein Haupt!
Peseiden, gieße aus des Meer's gewalt'ge Flut
In meine Brust, und kühl' mein siedend Blut!

Hyllos. O Zeus, erlös' ihn bald!

Herakles. So ist nun dieß all meiner Thaten Lohn?
O Hera und Eurystheus, ich vergeb' euch!
All eure Bosheit weicht vor Dejanira's,
Der schnöden, grausen, thörichten Dejanira!
Weh, dieß Gewand zerreißt die Glieder mir,
Und saugt mein Lebensmark!

Hyllos. Weh mir, mein Vater!

Herakles. O Sohn! vernimm des Vaters letzt' Gebet:
Weil noch ich leb', führ' mich auf Oeta's Haupt;
Dort auf dem Gipfel des unwölkten Berg's
Fälle der Eich' und Ceder schlanken Stamm,
Der Scheiter mächt'gen Stoß laßt mich besteigen,
Entzünde dann die Glut, daß ich entschweb'
Im Flammenglanz zu dem Olymp empor!

Hyllos. Glorreicher Tod! würdig des Sohnes Zeus'!

Herakles. Neu rast der Schmerz — o! sei rasch, mein Sohn,
Geleit' zur Stätte mich ruhmvollen Tod's.

Hyllus. Wie kam der Held zu Fall!
| Schweigt, o schweigt, daß nicht der Ruf
Dort in Oechalia's Stadt erschall';
Daß nicht der Feind das Haupt erheb'
Und jauchze zu des Siegers Fall. |

(Sie. Herakles wird weggetragen.)

---

3. Scene.

Palast. Dejanira, allein.

Dejanira. Wo flieh ich hin? wo berg' ich dieses Haupt?
O grauser Irrwahn der bethörten Liebe!
Grausamer Nessos, wie bist du gerächt!
Schreckliches Weib! durch dich starb Herakles!
Ruchlose Hand, durch dich versinkt der Held
Vorzeitig zu den Schatten! Grimm faßt mich an
Greift mich, Erinnyen, mit der Eisenfaust
Und schlagt die schuld'ge Brust mit Schlangen-
geißeln!
Seht, seht, o seht! Alektos Schlangenhaupt!
Megära dort, und dort Tisyphone!
Seht die grausen Schwestern nahn!
Ein Pesthauch qualmt vor ihrer Bahn!
Seht, seht den schaudervollen Chor!
Ihr Schreckensschrei zerreißt mein Ohr.
Bergt mich, schützt mich vor ihrer Macht,
Traute Schatten schwarzer Nacht!
Umsonst! kein Friede labt die Brust,
Die sich in Qualen windet schuldbewußt!

---

4. Scene.

Dejanira. Zu der Zöle.

Dejanira. Sieh! da kommt, die die Schuld all dieses Jammers!
Flieh von mir weg, verhaßte Zaub'rin, flieh,
Daß nicht mein Grimm sich gegen dich entfesselt
Und deine Glieder streut in alle Winde!
Weh mir! ich rase! das heilde Kind ist schuldlos,
Und ich allein die Schuld an all dem Weh!

Zöle. Beraubt zwar jeder Lust der Vaterliebe,
Der Freiheit auch, des theuren Heimatlands
Durch Herakles' Hand, doch klag' ich jammernd
Das Graungeschick, das dieses Haus zerstört.
Mein Herz aus sanftem Mitleid schwillt
Im Gram um fremde Noth
Die Thrän' in stillem Schmerze quillt,
Wo Gott mit Strafe trebt.

---

5. Scene.

Die Vorigen. Zu ihnen der Priester des Zeus, Hyllos, Lichas und Trachinier.

Priester. Freude sei dir, durch die des Schicksals Hand
Zum Thron der Götter den Alkiden hob!

Dejanira. Sag an, was ist der Sinn des dunklen Grußes?
Daß er dahin, dahin durch diese Hand,
Allzugewiß sagt mir's mein blutend Herz!

Priester. Dort, wie er selbst gebet, auf Oeta's Haupt
Lag auf dem Scheiterbett der starke Held,
Von Flammen rings die Glieder schon umglüht,
Da sieh — ein Adler von dem Himmel her
Lenkt seinen stolzen Flug zum Scheiterstoß,

Schwebt auf ihn nieder, stürmt mit raschen Schwingen dann zurück.
Wir forschen staunend nach im Tempelhain,
Wo uns der Seherspruch aus heil'ger Eiche
Zeus Willen offenbart, wo uns der Gott
Des Sohn's Geschick verkündet: „sein sterblich Theil
Wird von der Glut verzehrt,
Doch seine Seele schwebt zum Himmel auf
Zum sel'gen Aufenthalt im Götterkreis."

Chor. [Er, der des Himmels Säule war,
Sieht nun herab auf unsre Schaar,
In sel'ger Rast,
Frei aller Last,
Der Ew'gen neuer Gast
Im Götterſaal,
Beim Goldpokal,
Ihr Gast beim Freudenmahl.]

Dejanira. Mir stockt das Wort, der Seele Kampf zu schildern,
Der mir das Herz bewegt; Schmerz, Staunen, Lust
Zerpressen mir, und schwellen mir die Brust.

Priester (zu Jole). Und auch dein Schicksal, o edle Jungfrau,
Nimmt Zeus in seine Hand, der so gebeut:
Hymen soll mit der Liebe Lohn
Oechalia's Fürstin krönen, und den Sohn des Herakles.

Hyllus. Wie selig bin ich, wenn die holde Jole
Gewähret, was der Himmel mir verheißt.

Jole. Wenn Zeus gebeut, wie dürft' ich widerstehn?

Jole. [O Held, deß Ruhm in aller Mund,
Da mir der Schluß des Schicksals kund,

Weicht mein beſiegtes Herz dem Drang
Der ſüßen Macht, die mich bezwang.

Hyllos. Du, deren Huld mein Herz entzückt,
Wie fühl' ich mich ſo hoch beglückt,
Zu ruhn von dieſer Tage Harm
Bei deinem Reiz, in deinem Arm!

Jole. Mich härmt nichts mehr, da alles Glück
Mit dir, durch dich mir kam zurück.

Hyllos. Mich leckt nichts mehr, da alles Heil
Mit dir, durch dich mir ward zu Theil.

Prieſter. Ihr freien Männer, nun durch alles Land
In frohem Sange ſingt des Helden Preis,
Der auffuhr zu der Götter ſel'gem Thron.

Chor. Stimmt an den Preisgeſang, von Dank durchglüht,
Dem Freiheitgründer ein unſterblich Lied!
Vor ihm entſchwand der Willkür Eigenmacht,
Gewaltthat birgt ihr Haupt in tiefe Nacht,
Und ſelig lebt das Volk, das er berieth,
Im Segen, der aus Fried' und Freiheit blüht.

Belſazar.

Von Gb. Jennens.

1744.

Perſonen.

Belſazar, König von Babylon.
Nitocris, Belſazar's Mutter.
Cyrus, Fürſt der Perſer.
Daniel, ein jüdiſcher Prophet.
Gobrias, ein zu Cyrus übergegangener Aſſyrer.
Arioch, babyloniſcher Heimann.
Ein Bote.
Ober der Babylonier.
Ober der Juden.
Ober der Meder und Perſer.

Act I.

1. Scene.

Der Palaſt in Babylon.

Nitocris. Ach, unſtät eitles Loos der Menſchenherrſchaft!
Erſt klein und ſchwach, erhebt ſie kaum das Haupt,
Streckt kaum rech aus hülfles die Kindeshand
Und ruft um Schutz an jedes Nachbarreich,
Das thöricht ihn gewährt; alsbald erſtreckt
Sie Kraft und Macht und trotzet jeder Hemmniß.
Bei voller Reife angelangt, erfaßt
Sie alles um ſich her, verhöhnt das Recht,
Raubt, verwüſtet, verheert die bange Welt.
Zuletzt, voll angeſchwellt zu Rieſengröße,
Ernährt das Ungethüm im eignen Scheoße
Stolz, Ueppigkeit, Verderbniß, Eidesbruch

Und Zwietracht, faule Seuchen eines Staats,
Die ihm das Mark zerſtören. Seine Schwäche
Nimmt eine neue Macht voll Gierde wahr,
(Ungleicher Kampf!) und ſchlägt mit junger Kraft
Sein alt gebrugtes Haupt: er wankt, er ſinket,
Er fällt, ach weh! nie wieder zu erſtehn.
Das Siegerreich, auf ſeinen Fall gebaut,
Durchläuft den gleichen Kreis erträumter Größe,
Endend am gleichen Ziel.

Du, Gott der Höh', und Du allein,
Bleibſt immerdar dir ſelber gleich:
Endloſen Raum umſpannt dein Arm
Und alle Ewigkeit dein Reich.
Ein Nichts erſcheint vor dir
Der Menſch auf Erden hier,
Wie ſtolz daher er bräut;
Wer beuget deine Macht?
Zu Himmel und Erd', wer wagt
Zu trotzen dir? — dein Wink gebeut.

Das Schickſal Babylon's erfüllt ſich nun.
Ich verſucht' es zu hemmen; ohne Hoffnung,
Wenn nicht des jüd'ſchen Sehers weiſe Führung
Geſtützt den ſchwachen Schritt. Sieh, er erſcheint:
Weisheit und Güte ſtrahlt in mildem Ernſt
Aus Aug' und Antlitz ihm.

(Daniel tritt auf.)

Gelichter du
Bei Gott und Menſchen, ſprich, giebt's ein Heil
Für dieſes ſiche Reich?

Daniell. O Fürſtin es frommt uns nicht,
Zu ſpähn in die Beſchlüſſe des Allwiſſenden.
Doch du thatſt was dir oblag: ſo that ich.

Nichts bleibet uns als Fügſamkeit
In Gottes weiſen Rath und letzten Spruch.
Wehklage nicht in eitlem Schmerz!
All dein Thun ſei, zu vertrau'n
Und auf Gottes Rath zu bau'n,
Verſenke nicht in Gram dein Herz.
Die Sünde Babylon's reift ſeinen Fall;
Doch dir bleibt Troſt, den Tugend beut:
Sie iſt auf Erden hier dein Wall,
Iſt dort dein Heil in Ewigkeit.]

---

2. Scene.

Das Lager des Cyrus vor Babylon. Eine Anſicht von der Stadt mit dem hindurchfließenden Euphrat. Cyrus, Gobrias; Meder und Perſer.

Chor der Babylonier auf den Wällen, Cyrus verſpottend.

O ſeht, wie Perſia's junger Held
In weitem Kreis die Stadt umſtellt!
Wie breit die Gräben! wie tief ihr Fall!
Welch hohe Thürm' umdrehn den Wall!
Horch, Cyrus! Zwanzigmal fürwahr
Kreiſt die Sonn' ihren Lauf um's Jahr:
Wenn dir ſo lang dein Heer beharrt,
Noch nicht der Raben Beute ward,
Wenn nicht von außen Hülfe kommt,
Der Verrath innen nicht mehr frommt,
Dann ſinnen auf Verträge wir,
Und Babylon ergibt ſich dir.
O lange Friſt!
Zu kürzen dir die lange Zeit,
Sieh' uns zu Scherz und Spiel bereit!

Gobrias. Uns gilt ihr Hehn, die ſich vor Noth bewahrt
Durch volle Speicher wohl für zwanzig Jahr',
Vor Ueberfall gedeckt durch Eiſenthor'
Und Rieſenmauern; durch des Euphrat Flut
Noch mehr geſchützt.

Cyrus. 'S iſt dieſe Sicherheit,
Die hilft, ſie zu verderben. Ich ſag' dir, Gobrias,
Ich rächte deinen Gram mit blut'gem Schlag
Auf dieſes Königs Haupt.

Gobrias. O wecke mir
Nicht dieſen bittren Schmerz! Mir dünkt, ich ſeh
Ihn noch, den Sohn, den liebſten der Söhne,
Deß Kindespflicht und Liebe mich über Maaß,
Mich weit vor allen Vätern glücklich machte;
Ich ſeh ihn leblos zu des Wüthrichs Füßen,
Das Opfer ſeines Neides.

Gebeugt von unheilbarem Schmerz,
Erkrankt mein müdes, ſiches Herz;
Beraubet aller Lebensluſt,
Bewegt nur Rache mir die Bruſt.

Cyrus. [Still' der eitlen Thränen Flut,
Raſch enteil' zur Rachethat!
Auf, und ſcheuch den trüben Muth,
Denn der Tag der Hoffnung naht.]

Ermanne dich! Feſt wie der Feind ſich wähnt
In ſeiner Burg, denk ich mit Kriegeslift, —
Gemahnt von Gott, der oft durch Träume redet, —
Zu täuſchen ſeine Macht. Tief trägt mein Geiſt
Den Eindruck noch, er kann nicht trüglich ſein.

Mir ſchien, daß am Geſtad' des großen Euphrat
Ich ſtand, erwägend in beſorgtem Geiſt,

Was kühn ich zu wagen ſann: als eine Stimme,
Im Donner ſchallend, bis zur Tiefe hin
Durchdrang den mächt'gen Strom. Der ſtolzen Stadt
Erhab'ne Thürme beugten bang ihr Haupt,
Als küßten ſie den Grund. „Du Strom", ſo rief's,
„Verſiege!" Und kaum, daß dieſes Wort erſcholl,
Verließ die Flut den Damm, und augenblicklich
War leer das feuchte Bett. Erſtarrt ſtand ich;
Grauen, bisher mir fremd, trieb auf mein Haar
Und band die Zunge mir. Und wieder ſchell's:
„Cyrus, ſteh auf und ſiege! Ich bin's, der ruft,
Ich will dein Führer ſein. Bau meine Stadt auf,
Und ohne Löſung mache frei mein Volk!"
Nun ſage, Gobrias, ſtrömet dieſer Euphrat
Nicht mitten hin durch Babylon?

Gobrias. So iſt's.

Cyrus. Und ſagteſt du nicht auch, daß gegen Weſt
Ein großer See, der ſich allſeitig ausdehnt
Bis zu zehn Meilen, einſt beim Uferbau
Aufnahm des Stroms Gewäſſer?

Gobrias. Ja fürwahr!

Cyrus. Und könnten wir
Nicht ſo auch jetzt abziehn des Fluſſes Lauf
Und eingehn in die Stadt hin trocknen Fußes?

Gobrias. Sei dies gethan, ſo hemmen Eiſenthore,
Die von der Stadt aus leiten zu dem Strom,
Dir dort den Durchgang, feſt verwahrt bei Nacht,
Wenn du den Angriff wagſt. Wär' ungeſperrt
Der Zugang dort, ſo wär' es leichtes Spiel,
Die ſtolze Stadt zu beugen.

Cyrus. Sagst du nicht,
Dieß sei das Fest, das sie dem Sesach weih'n?
Und daß die Babylonier diese Nacht
Im Rausche feiern und in Schwelgereien?

Gobrias Es ist's; und die Berauschung gilt für Pflicht
Bei diesem Feste.

[O schau den Wüstling gleich dem Thier
Schwelgend im Unmaaß der Gier!
Nicht mehr des Schöpfers Ebenbild,
Versinkt er, sehnend seinem Schlund,
Und schändet, kriechend an dem Grund,
Den Gotthauch der im Busen schwillt.]

Cyrus. Befremdet dich es denn, wenn weinberauscht
Die von dem Gott Geschlagenen weichen von
Dem Pfad der eignen Wohlfahrt?

Du Gott! der, mir nur fern bekannt,
Ich doch erheben meine Hand,
Hilf daß ich beug' in blut'ger Schlacht
Assyria's ruchlos stolze Macht.

Dann wird erbaut dir dein Altar,
Dein Preis gefeiert immerdar,
Und all dein Wille, wenn bekannt,
Vollbracht durch deines Dieners Hand.

[Seid, Freunde, wohlgemuth, und kühnlich schreitet
In dieser hehren That. Mit gutem Grund
Vertrau'n wir auf Erfolg; nicht ungerecht ja
Ist dieser Kampf: des Feindes Angriff nur
Vergelt' ich mit Verfolgung. Auch bedenkt,
Daß ich in allen Werken nie vergaß
Der höchsten Macht; was je ich unternahm,

Begann ich ſtets mit Gott, deß Gunſt ich ſuche
In Opfer und Gebet.]

Chor. Die Reiche ſtehn in Gottes Rath,
Durch ſein Geheiß erhöht, zerſtört auf ſein Geheiß.
Blickt auf zu ihm in aller That;
Beginnt mit Dank, beſchließt mit Preis.

---

3. Scene.

Daniel's Wohnung.

Daniel, die Weiſſagungen des Jeſaias und Jeremias geöffnet vor ihm liegend, und andere Juden.

O heil'ges Buch, der Wahrheit Quell und Grund,
Der reinſten Wahrheit reicher Schacht!
Bei Tag ſei ſtets in meinem Mund,
All mein Gedanke ſei bei Nacht.
Wer auf dein Wort nicht achtſam hört,
Verſäumt ſein Heil, von Wahn bethört.

Sei freudig, o mein Volk: es kommt die Zeit,
Die langerſehnte Zeit die Gott verhieß!
So ſucht nun Gott den Herrn von Herzensgrund,
Ihr ſollt ihn ſicher finden. Und er bricht
Die alten Feſſeln euch: er verſammelt euch
Aus allen Völkern, wo zerſtreut ihr weilet,
Und führt zur Heimath euch in Frieden wieder.
Denn lang zuvor,
In Zeiten ehe Cyrus noch der Welt
Bekannt war, hat Jehova durch den Seher
Mit Troſtesworten dem gefang'nen Volk ihn
Verkündet und genannt den Wundermann.

„So ſprach der Herr zu Cyrus,
„Deß Hand er auserkoren, alle

„Heiden zu beugen: Ich will vor dir schreiten,
„Zu lösen das Schwert vom Gurte mächt'ger Fürsten,
„Zu ebnen krumme Pfade, zu zertrümmern
„Die Thore von starkem Erz und zu zerhauen
„Die Eisenriegel; zu der Meinen Heil,
„Israel's, meines Volkes. Da du noch nicht mich kanntest,
„Hab' ich benannt dich, hab' gegürtet dich,
„Damit vom Aufgang bis zum Niedergang
„Die Völker laut gestehn: Ich bin der Herr,
„Und keiner sonst! kein andrer Gott ist neben mir!
„Drum folge meinem Willen, zu Jerusalem
„Sprechend: sei neu erbaut! und zu dem Tempel:
„Erheb' auf's neue aus den Trümmern dich!

Chor. Singt, Himmel, singt! denn der Herr vollbracht' es;
Erd', jauchz' in Freuden auf!
Stimmt ein, ihr Berge, in den Jubelsang!
Ihr Wälder und ihr Ströme, singt: denn der Herr vollbracht' es!
Jehova hat erlöset Jacob,
Und herrlich sich erzeigt in Israel.
Halleluja! Amen, Halleluja!

---

4. Scene.

Im Palast des Belsazar.

Belsazar, Ritterin, Babylonier und Juden.

Belsazar. Ein freudig Fest laßt uns begehn!
Laßt froh das Herz im Glanz des frohen Auges sehn:
Frei ströme Wein, der Quell der Lust;
Entfleuch, o nagender Gram, der Brust!

Hebt an des Glockenspieles Klang,
Stimmt ein in Sesach's Preisgesang.
O süß Behagen, wo die Freude lacht!
Zaumlose Fröhlichkeit krön' diese Nacht!

Für euch, o Freunde, ihr Edlen dieses Hofs,
Bereit' ich heut dies hehre Festgelag,
Ehrend so euch wie mich. Führt meine Frau'n
In die Gemächer ein. [Die theure Mutter —

Nitocris. Ich muß dich warnen, Sohn! O wer ertrüg'
So zügellose freche Lustbarkeit,
Von euch Freiheit und Freude mißbenannt;
Wo alles lebt in wüster Schwelgerei,
In lärmendem Geschrei, unzücht'gem Scherz,
In niedrem Spott und wildem trunknem Muth!
Ich bebe entsetzt vor solcher Völlerei,
Die Sitt' und Anstand höhnet.

Das falbe Laub in Feld und Wald
Entfliegt, erfaßt von Sturmgewalt,
In wirbelnder Zerstäubung hin.
So scheucht der Lärm der Thorenlust
Jed' edle Regung in der Brust,
Irrt und betäubet Geist und Sinn.]

Belsazar. Dieß ist die Ordnung unsres heil'gen Tags,
Nach altem Recht und Brauch.

Nitocris. Ich kenn' die Ordnung,
Die mir ein Gräuel ist. Wer weis' und gut,
Der billigt kein Gesetz, das gegen Sitte,
Scham und Tugend streitet.

Belsazar. Thue du
Wie dir gefällt, dieweil wir schwelgen hier.

Die Judenschaar,

Was thut die hier? sie schmellt bei unsrer Lust,
Und neidet Freuden uns, die sie entbehrt.
Doch nun soll dies verkehrte finstre Volk uns
Das Festgelag verschönen! Bringt jene Schalen,
Die prächt'gen Schalen, die mein Ahn als Sieger
Geraubt im Heiligthum Jerusalem's
Und in dem Tempel Baal's aufgestellt,
Doch nicht gebraucht. Wohlan, bringt sie hierher!
Es dien' ihr Gott, dess Macht zu nichtig war,
Sein Volk zu retten, unsrer Heldenschaar,
Die ihn besiegt; aus seinen Schalen trinkt!
Es soll ihr strahlender Glanz und Hermenschmuck
Die Pracht erhöh'n, zur Feier dieses Tags.
Und wenn ihr trinkt, so preist des Landes Gott,
Der diesen Ruhm verlieh.

Nitocris. O Gräuelthat!
O unerhörter Frevel!

Chor d. Juden. Zurück, o Herr, nimm dieß Gebet!
Entweihe nicht mit frevlem Muth
Zu niedrem Dienst das heil'ge Gut,
Daß nicht Jehova's Zorn dir droht.
Dein Ahnherr bebte vor dem Gott
Und traf mit Tod des Lästrers Spott;
Denn er erprüfte seine Hand,
Den er allzeit gerecht erfand,
Dess Rache strafend schlägt
Den Mann, den Stolz und Trotz bewegt.

Nitocris. Sie reden wahr; und wissen mußt du selbst
(Ob trunkner Muth auch euren Sinn bethört)
Was alle Welt gesehn. Ich spreche nicht
Vom feuerrothen Ofen, den der Gott,

Den ihr verhöhnt, für ſeine treuen Diener
Zu kühler Labung machte; nicht vom König,
Den er vom ſtolzen Thron herabgeſtürzt,
Und ihn, der ſich gewähnt den Göttern gleich,
Verwandelt hat zum Stier: all dies und mehr
Weißt du ſowohl wie ich, o laß dich's warnen!

Belſazar. Hinweg! bekehrte meine Mutter ſich
Zu jüd'ſchem Aberglauben? — Abtrünn'ge Mutter!
Dies Märchenwerk ſteht an dem kind'ſchen Wahne
Des greiſen Weibes, doch einer Fürſtin nicht
Voll Lebenskraft, durch Weisheit hoch berühmt. —
Auf zu dem Feſt! ich freole an der Zeit
Mit eitlem Wortgezänk, ſtatt ſie zu weih'n
Den Göttern und der Luſt.

Nitocris. O meines Lebens Luſt, hab' Acht!
Und ſprich nicht, o mein Sohn,
In frechem Muth Jehova Hohn:
Bedenke was ſein Arm vollbracht!
Die Erd' iſt ſeines Ruhmes voll:
Bedenk' und fürchte ſeinen Groll.

Belſazar. O Mutter, laß ab von eitlem Drohn!
Bekämpf: nicht den Sohn,
Auf unſrer Feinde Heil bedacht:
Bedenke unſrer Götter Macht,
Sie ſtürzen den, der ihrer lacht:
Bedenk' und fürchte ihre Macht.

Nitocris. O weh! ſo muß den Sohn ich ſehn
Blindlings in ſein Verderben gehn?

Belſazar. Nicht zum Verderben, nein, o nein,
Zur Luſt! und Alle lad' ich ein,
Der Luſt mit mir die Nacht zu weihn.

Chor d. Juden. Allmälig ſteigt Jehovah's Zorn, bis er die höchſte Höh' erreicht;
Dort hemmt noch lang' Barmherzigkeit den Streich,
Eh' er den Frevler ſtrafend beugt;
Langmüthig harrt er ſeiner Reu', an Gnad' und Milde reich.
Doch wenn Verſtockung ſcheucht das Heil,
Erreichet endlich ihn der Rache Pfeil;
Und welchen Weg er geht,
Trifft ſein geächtet Haupt
Im Flammenſtrahl der Donnerkeil.

Act II.

1. Scene.

Außerhalb der Stadt. Das leere Lufttheil.
Babylonier in der Ferne. Cyrus und Chor der Perſer.

Chor d. Seht, wie ſo ſchnell der Euphrat flieht!
Perſer. Wie er den Wellenſchild entzieht!
Offen liegt nun die Königsſtadt!
Chor d. Wie, falſcher Euphrat, deine Stadt
Cyrus. Stellſt du des Feindes Waffen bloß?
Verhängſt dem Volk der Knechtſchaft Loos,
Eröffneſt des Erob'rers Pfad,
Und Heuchlern gleich, übſt du Verrath?
Chor d. Die Pflicht erfüllte treu der Fluß.
Perſer. Doch weicht er nun des Himmels Schluß.
Als Babel noch der Preis der Welt,
War ihr der Strom zum Schutz geſtellt;
Nun giebt er höh'rer Macht den Preis
Und weichet auf des Herrn Geheiß.

O ſtolzer Menſch geſteh' es ein,
Falſchheit iſt nur in dir allein.

Cyrus. Ihr ſeht, o Freunde, ein Eingang in die Veſte
Liegt offen. Furchtlos dringet ein, wiſſend,
Daß die, die wir bekämpfen, jene ſind,
Die wir ſo oft beſiegten, als ſie noch
Verſtärkt durch Schaaren mächtiger Freunde,
Wachend und nüchtern ſtanden ſchlachtgereiht;
Nun all' im Schlaf, im Rauſch und in Verwirrung:
Ein wehrlos Volk! vollends, wenn ſie uns ſehn
Inmitten ihrer Stadt.
Erſtarrt den Feind ſo nah' zu ſchau'n,
Da Schlaf und Wein betäubt ihr Haupt,
Bebt jedes Herz in Todesgrau'n,
Sinkt jeder Arm, der Kraft beraubt.
Machtlos verſagt des Helden That,
Machtlos verſtummt des Weiſen Rath.

Chor d. Perſer. Voran, voran! nicht zaudert mehr!
Gott mit Cyrus führt das Heer.

---

2. Scene.

Ein Feſtſaal, geſchmückt mit den Bildern der babyloniſchen Götter. Belſazar, ſeine Weiber und Hofleute trinken aus den jüdiſchen Tempelgefäßen und ſingen Preisgeſänge zu ihren Göttern.

Chor. Ihr ſchützenden Götter des Landes, o ſeht,
O ſchaut, welche Beute den Sieg euch erhöht!
Was ihr ſelbſt uns gewährt,
Was den Dank in uns nährt,
Wein, Gold, Freudenſang flamm' als Opfer vom Heerd.

Sesach! die Nacht ist einzig dein,
Der freundlich gab den goldnen Wein.

Belsazar. Kränzet den Becher rings im Kreis,
Es gilt des edlen Weines Preis!
Von allen Gaben, die uns freu'n,
Ist's diese, die mein Herz erfreu'n.
Noch einen Kelch! schenkt wieder ein! 'ö ist Götterwein.
Er hebt zum Himmel uns empor.
Wo ist der Gott, deß Allmacht Juda rühmt?
Heisch' er doch wieder seinen Herrscherglanz,
Den er verlor an uns seit langer Zeit,
Und rächte sich an seinen Siegern! — — —
Ha! — — —

(Als er im Begriff ist zu trinken, erscheint eine Hand, welche ihm gegenüber an die Wand schreibt; er erblickt sie, erfaßt vor Schreck, läßt das Trinkgefäß fallen und stürzt nieder auf seinen Sitz.)

Chor. Helft unserm Herrn! er sinkt! er stirbt!
Wer ist der Gott, der uns verdirbt
Und Jammer uns verhängt?
Sieh auf, o Herr! sprich, — blicke frei!
Sag', wie so schnell die Freud' entflieh,
Und der Schreck sie verdrängt?

Belsazar. Schaut hin! — — — seht da! — — —

(Zeigt auf die Hand an der Mauer, welche die Schrift beendet und dann verschwindet.)

Chor. O schrecklich Wunderwerk! — Doch sieh, es schwand,
Und ließ die Schrift von fremder Hand!
Vielleicht des Schicksals strenger Spruch,
Kündend dem Volk Verderb' und Fluch!
O wer, wer ist in diesem Kreis,
Der uns die Schrift zu deuten weiß?

Belſazar. Ruft meine Weiſen, Zauberer, Chaldäer,
Sternkundige, Wahrſager und Magier:
Sie deuten mir vielleicht die Räthſelſchrift,
Und löſen mir den Zweifel und die Furcht.

(Die babyloniſchen Magier treten ein.)

Belſazar. Ihr Weiſen, ſtets willkommen eurem Herrn,
Und nun zumeiſt in höchſter Noth! o reichet nun
Dem kranken Geiſt die heilende Arznei!
Wer dieſe Worte löſet und mir deutet,
Den ſchmück' ein Prachtgewand und Purpurkleid,
Den Nacken zier' der goldnen Kette Pracht,
Und als den Dritten ehre ihn das Reich.

Magier. O Herr, unmöglich iſt, was du begehreſt,
Den Sinn der Zeichenſchrift verſtehn wir nicht!

Chor. O Mißgeſchick! — — — o Jammer! — — —
Weh und Leid!
Kein Gott, kein Menſch, der Hülfe beut!
Wer giebt den Sinn des Spruchs uns kund,
Verſtummet ſelbſt der Weiſen Mund?

(Nitocris kommt.)

Nitocris. O Herr! nicht verzage!
Laß nicht dein Herz verleugnen ſeinen Muth,
Noch ſei dein Angeſicht von Sorge bleich.
Verſagt auch ihre Weisheit. Vor dem Thore
Verweilt ein Mann im Kreis der jüd'ſchen Sklaven,
Den ſeines Gottes heiliger Geiſt erfüllt,
Und in den Tagen Nebukadnezar's einſt
Ward Weisheit wie von Gott in ihm erprobt,
Durch die er löſt des Traum's verborgnen Sinn,
Den dunklen Zauberſpruch, der Zweifel Qual.
Daniel heißt er im Volk, doch vor dem König

Belteſchazzar. Führt ein dieſen Mann!
Er lieſt die Schrift dir, und er deutet ſie. —

(Daniel kommt.

Belſazar. Biſt du der Daniel aus den jüd'ſchen Sklaven?
Ich vernahm, daß du
Zu löſen weißt geheimer Zeichen Sinn,
Und zerſtreuſt Zweifelsqual. Wenn du mir lieſeſt
Und deuteſt dieſe Schrift, ſoll Purpur dir
Den Leib umkleiden, goldner Schmuck den Hals,
Und als den Dritten ehret dich das Reich.

Daniel. Nein! halte Prunk und Pracht an dir,
Gieb Lohn an den, der ſein ſich freut:
Se eitler Tand gefällt nicht mir,
Der ganz ſich Gottes Dienſt geweiht.
Doch beug' ich mich dem Machtgebot
Deß, der nun rächt erlitt'nen Hohn.
Ich leſ' den Urtheilsſpruch! und du
Sollſt nun zum Schrecken ihn verſtehn.
| Du, o Fürſt,
Haſt wider unſern Gott dich frevelnd aufgelehnt,
Deß Kelche du zum Feſt begehrt,
Woraus du ſelbſt, die Frau'n, das Hofgeſind
In Wein geſchwelget! Du verehrteſt Götter
Von Gold und Silber, Erz, Eiſen, Holz und Stein,
Die ohne Aug' und Ohr und Sinne ſind:
Doch Ihn, den Gott, der deine Wege lenkt,
In deſſen ſtarker Hand dein Leben ſteht,
Ihn haſt du nicht geehrt, — geläſtert ihn!
Von ihm kam dieſe Hand, auf ſeine Weiſung
Schrieb ſie die Worte! |
Mene, Mene, Tekel, Upharſin: —
die ich ſo erkläre.

Mene: — Der Gott, den du ſo frech geläſtert,
Hat deines Reiches Tage gezählt, und endet ſie.
Tekel: — Du wardſt, gewogen auf der Wage,
Zu leicht befunden.
Peres: — Es wird dein Reich getheilet,
Und nun den Medern und Perſern eigen.

Nitocris O allzuſtrenger Spruch! der dich zermalmt,
Wenn nicht die Reue hemmet den Vollzug.
O blick' auf deiner Mutter Gram,
Neig' ihrem Fleh'n dein Ohr,
Und blick' in dich in Reu' und Scham,
Und blick' zu Gott empor!
Der Reue fließt ſein Gnadenborn,
Den Starrſinn ſchlägt ſein Rachezorn.

3. Scene.

Cyrus, Gobrias und Kriegsgefolge innerhalb der Stadt.

Cyrus. O Gott des Heils, du treuer Hort,
Wohl hielteſt du dein Wort!
Der Strom hemmt vor mir ſeinen Lauf,
Weit offen ſpringt die Eiſenpfort',
Froh meines Einzugs, auf.
Der Feinde Schaaren floh'n zerſtreut,
Wo ſie gewagt zu nahn:
Wohin ich ſchritt, war mir der Sieg bereit;
Denn Gott, er war mir ſtets zur Seit',
Und brach vor mir die Bahn.
Du, Gobrias, leite gradeswegs zur Burg hin,
Dir iſt der Weg bekannt. Dieß trunkene Volk

Verſperrt uns nicht den Eingang; wer es wagt,
Fällt unſerm Schwerte, oder flieht in Haſt,
Nimmt uns auch wohl für Freund' und jauchzt
Im Freudenrauſch. Als Freunde ſtimmt in ihren
Ruf.
Feind ſei uns keiner hier, als dieſer König;
Sank er dahin, iſt unſer Ziel erreicht. —
O tapfre Schaar, beſtecket nicht das Schwert
Mit wüſtem Morde! Wie die eigne Heerde
Dünkt mir bereits dieß Volk, ich ſelbſt ihr Hirte,
Deß Pflicht iſt ihre Hut und ihre Weide,
Nicht ihr Verderb.

Chor. O tapfrer Fürſt! dreifach beglückt,
Wer einſt dein künftig Reich erblickt!
Wär' jeder Thron dem deinen gleich,
Dann wär' die Erd' ein Himmelreich,
Es folgte frei, bereit und blind,
Gehorſam als der Liebe Kind.
Der Streit der Völker wär' verſöhnt,
Freiheit und Fried' und Seligkeit
Trügen ihr Reich von Land zu Land,
Und Krieg und Knechtſchaft wär' verbannt.

Act III.

1. Scene.

Ein Zimmer im Palaſt.

Nitocris, Daniel und andere Juden.

Nitocris. Verahnend hofft und bangt mein zweifelnd Herz,
Die müde Seele zagt in Schmerz.

Ein freundlich tröſtend Bild erfreut
Mir nun den Geiſt: mein Sohn bereut,
Und Gott verzeiht verſöhnt.
Dann ſeh' ich, wie er mutherfüllt
Empor ſich rafft, und ruchlos wild
Dem Frevelfeſte fröhnt;
Dann tönt's wie Todesſtöhnen ſchwer,
Ein Strom von Blut wallt rings umher — —
Gern hofft' ich noch — bringſt du nicht Rath und Troſt?

Daniel. [O daß ich's könnte! doch erkenn' ich recht
Des Fürſten Sinn und Art, hofft du umſonſt ihn
Zurück zu ziehn auf beſſre Pfade.
Läßt auch der Leu Art und Natur?
Und tauſcht der Luchs die Fleckenhaut?
Wie fänd' ein Mann, in Sünd' ergraut,
Verjüngt in Reu', der Tugend Spur!
Eitel iſt Rath, umſonſt iſt Droh'n,
Und Wunderzeichen ſind ſein Hohn.

(Ariech kommt.)

Ulocris. Ich hoff' auf's neu — denn Ariech kommt: ein Zeichen
Mir, daß ihr Gelag zu End'. Sag, Ariech,
Wo iſt dein Herr?

Ariech. Als du den Saal verlaſſen,
Saß alles ſtill und ſtumm; der König ſinnend,
Im Zweifel, ſollt' er bei dem Feſt verharren,
Sollt' er es enden Da drängt das Hofgeſind,
Die Schmeichlerſchaar, die ſeinen Thron umſtellt,
Heran, mit eitlem Troſt ihn zu locken.
Drauf ſaßen ſie
Zum Zechen wieder hin; es kreiſt der Kelch,

Der Fürſt vergißt die Furcht, der Wein entflammt ihn
Zu neuer Läſterung. Nicht lange war's,
So ſchell es vor der Burg wie Lärm und wie
Verworr'ner Ruf, Geſchrei, Getös' und Schwertgeklirr.
Der König ſchickt hinaus, den Grund zu wiſſen,
Ich aber griff nach der Gelegenheit
Und floh den Ort, dem ſchweres Unheil droht.]

(Ein Bote kommt.)

Bote. Entflieh! — — erfüllt iſt Babylon's Geſchick!
Cyrus iſt hier — — — mitten im Palaſte!

Nitocris. Cyrus? — — unmöglich iſt's!

Bote. Es iſt zu wahr!
Aus der Stadt ſcholl Getös' — das Thor, geöffnet,
Entrollt ein ſchrecklich Bild: die Wach', erliegend
Raſchem Ueberfalle, ward entwaffnet
Nach ſchwacher Abwehr. Und der kühne Feind,
Da er das Thor geöffnet vor ſich ſah,
Stürzt' er heran und nahm die offne Burg.

Chor d. Baal ſank dahin, Nebo ſtürzte,

Juden. Und auch Seſach ſchwindet!
Und wie ſank das Wunder aller Welt dahin!
Dein Schluß nur ſteht, o Herr!
Du thuſt all dein Gefallen!

---

2. Scene.

Belſazar und Babylonier.

Ich danke, Seſach, deiner Macht,
Durch die auf's neu' mein Muth erwacht.

Dein herzerlabend edles Naß
Füllt mit Kraft mich und mit Haß.
O Scham, daß ich vor Schatten wich!
Cyrus, heran! nun treff' ich dich!

(Ab, Cyrus entgegen.)

---

3. Scene.

Cyrus, Gobrias und Kriegsgefolge.

Gobrias. Den ew'gen Mächten ſei der erſte Dank;
Es ſei der nächſte dir, o Held, geweiht,
Vor deſſen Arm der Frevler ſank,
Der bittre Quell von allem Leid.
Gram, ach! verzehrt mich lebenslang!
Ich wein' auch jetzt — doch wein' aus Dank!

Cyrus. Suche in Eile, mein Gobrias, wo die Fürſtin
Weilt und der Prophet, von dem du ſagteſt.
Leite ſie ſicher zu mir; trifft ſie ein Unfall,
Kehrt ſich der Sieg in Schmach und Reue mir.

(Gobrias ab.)

O Kampf und Schlacht, hier iſt dein Ziel!
O mächt'ger Tod, dein Reich zerfiel.
Tyrannen nur bin ich ein Feind,
Dem Recht und ſeinen Freunden Freund.

(Gobrias kommt zurück mit Nitocris, Daniel und anderen Juden.)

Nitocris. O Held, gebeugt ſiehſt du mich nah'n!
Nicht Fürſtin mehr! dein Unterthan!
O ſchon' des Volks! es zagt mein Herz,
Mir ſank ein Sohn, vergieb den Schmerz,
Er bricht in vollem Strom ſich Bahn!

Cyrus. Steh', Fürſtin, auf, und ſei gefaßt!

Wirf von der Bruſt der Sorgen Laſt!
Frei ſoll dein Volk ſein, dein der Thron;
Sei Fürſtin noch, und Mutter auch,
Sieh' nun in Cyrus deinen Sohn!

Cyrus (zu Daniel). Sprich, o ehrwürd'ger Seher, ſteht etwas
In Cyrus' Macht, zu deinem Heil zu rathen
Und der Deinen?

Daniel. O erhab'ner Fürſt!
Der Gott von Israel, Herr des Weltenalls,
Hat uns verkündet längſt Dich, deinen Sieg
Und deinen Namen; Ihm verdankſt du ihn,
Nur Er hat ihn verliehen! Lies dieß Blatt,
Die Vorverkündung, die du ſchon erfüllt haſt
Zu einem Theile, und fürwahr fortan
Zu Ende führſt.

Chor. Kündet überall den Heiden,
Daß der Herr gebeut.

Cyrus. Ja, ich erbau' die Stadt dir, Gott von Israel!
Befrei' auch die Gefang'nen: nicht um Lohn
Und nicht um Lob, nur daß geſcheh' dein Wille.
Anbetend zeug' ich laut: Du biſt der Herr,
Und keiner ſonſt, kein andrer Gott als Du!
Du riefſt mich gnädig, zu weiden deine Heerde:
Ich will ihr Hirte ſein! Du haſt mir verlieh'n
Die Reiche dieſer Welt, und ſollt' ich dulden,
Daß dein Reich wüſte liegt, und daß dein Volk
Verbannung und Gefangenſchaft erleide?
Fern ſoll von Cyrus ſolcher Undank ſein!
Hör', frommes Volk! hör', o heil'ger Mann:
Der Gott von Israel, (Er allein iſt Gott!)
Er rief mich, zu erneu'n ihm Stadt und Tempel,

Und frei zu laſſen ſein gefang'nes Volk.
Voll Freude folg' ich ihm. Seid frei, und ziehet
Zum theuren Vaterland in Frieden heim!
Du, o Jeruſalem, ſollſt neu erſtehn!
Du Tempel neu dich heben aus dem Staub!
Mir keinen Dank; zu Gott kehrt euren Dank,
Wie ich es thu', es ſetzt uns ſeine Güte
In tiefe Schuld: nur Ihm ſei aller Preis!

Chor. Sei von mir geprieſen, o Gott, mein Herr!
Gebenedeit dein Nam' auf immer und ewig!
Mein Mund ruft aus das Lob unſers Herrn:
Sag' alles Volk ihm Dank
Vor ſeinem Angeſicht auf immer und ewig.
Amen.

Joseph.

Von James Miller.

1746.

Personen.

Pharao.	Juda,
Rönath, seine Tochter	Benjamin,
Joseph, u. d. Namen Zaphnath	Phanor.
Ruben, seine Brüder.	Hoherpriester.
Simeon,	Ober der Aegypter.

Act I.

1. Scene.

Joseph allein.

Joseph. Sei ſtark, mein Geiſt, und zage nicht
In dunkler Trübſal Nacht!
Dir blieb, in Kraft vollbrachter Pflicht,
Im Kerker ſelbſt die Macht.
Und doch, warum? warum dieß bittre Loos?
Und iſt nun dieß der Lohn der ſtrengen Tugend?
Iſt dieſes Haus der Peſt die Stätte denn
Zu großer Redlichkeit? doch ſtill, mein Herz,
Und trage ſchweigend dieß Geſchick von Gott:
Die Straf' iſt dir geſetzt zu weiſem Zweck,
Wie alle Uebel ſind, die Gott verhängt.

2. Scene.

Zu ihm Phanor.

Phanor. Joseph! dein Ruhm erreichte Pharao's Ohr,
Den Träume jüngst verstört, und der, durch mich
Von deiner Macht und Deutekunst belehrt,
Gebeut, daß du erscheinst vor ihm, den Sinn
Des Traum's zu deuten.

Joseph. Seltenes Segensloos.
Jehova, der mein Gott, gibt Zeugniß für mich,
Und aus den Schrecken dieser Haft ruft Er
Zu neuer Freiheit seinen Knecht zurück.
Komm, o göttlich Licht! erschein'!
In dieß fromme Herz kehr' ein!
Zieh vor meiner Augen Blick
Der Zukunft Schleier mir zurück!
So, wenn Pharao's dunklen Traum
Meine Kunst zu deuten weiß,
Soll er selbst im heil'gen Raum
Altäre bau'n dem Herrn zum Preis.

Phanor. Zürne, o Freund, mir nicht um meine Säumniß:
Mit Scham bekenn' ich meinen Undank dir.

Joseph. Dir sei verziehn. Der Undank ist ein Fehl,
Der selbst sein Unheil zeuget (jenen Frostreif,
Der macht zur Wüste jedes Menschenherz,)
Und mahnt uns mehr zu Mitleid als zu Tadel.
Doch schnell will ich mit dienstbeflißnem Schritt
Zum König hin, mein Knie vor ihm zu beugen.

Phanor. [O Undank! schnödes Ungethüm! entweich!
Nicht länger duld' ich dich in diesem Busen.
Undank ist aller Laster Grund,
Denn alle sind mit ihm im Bund,

Sind ſeine Diener allezeit,
Sein groß Gefolge und Geleit.
So, wen du brandmarkſt undankbar,
Krönſt du zum Herrn der ganzen Schaar.

3. Scene.

Pharao, Asnath, Joſeph und Chor der Aegypter.

Pharao So, Fremdling, hab' ich dir den wirren Traum,
Die Nachtgeſichte meines Bett's verkündet,
Die alle Kunſt Aegyptens nicht durchdringt.
Komm denn, und deute deines Königs Traum.

Joſeph. O mächt'ger Pharao, dieß ſteht nicht bei mir!
Die Kunſt der Deutung iſt des Himmels Gabe,
Und möge doch Jehova meinem Herrn
Nur Gutes künden!

Chor. O Gott des Joſeph, ſend' ihm mild
Den Segen deines heil'gen Licht's!
Daß er dem König klar enthüllt
Den Sinn des dunklen Traumgeſichts.

Joſeph. Pharao! Dein Traum meinet dieß: der Herr Jehova
Verkündet dir, was er dem Land verhängt.
Die ſieben fetten Kühe und das volle Korn
Bezeichnen ſieben Jahre Fülle; die gleiche Sieben
Der magern Kühe und des verſengten Korn's,
Jahre der Noth, die folgen, gleicher Zahl.
Gehorch' der Mahnung und mit Acht und Fleiß
Such' einen Mann von Vorbedacht und Weisheit,
Der ſammle auf, durch all die reiche Zeit,
Gehäuften Vorrath für die Zeit der Noth.

Pharao. Erhab'ne Deutekunst! Kein Seher mund
Hat so den Traum gelöst! Wo wäre nun
Ein Mann gleich Dir, so voll von Gottes Geist?
Von Stund' an herrsch' über Haus und Land,
Und deinem Wort sei alles Volk gehorsam!
Nur auf dem Königsthron sei Ich der Höh're.

Joseph. Dieß ist Dein Walten, ewiger Jehova!

Asnath. O göttlich Haupt! der Weisheit Zier!
Von jedem Reiz umlacht!
Wie könnt' ein Herz besteh'n vor dir
Und deiner Zaubermacht?
Wie mir entschwand mein Herz zu dir,
So gib im Tausch das Deine mir.

Pharao. Nimm edler Mann, dieß Königszeichen hier,
Pfand deiner hohen Würdigkeit und Macht!
In unserm zweiten Wagen fahr' hinfort,
Der Herold rufe vor dir: beugt das Knie!
Denn fortan als der Vater dieses Volkes
Sei über ganz Aegyptenland gesetzt.

Chor. Frohes Lied, melod'scher Klang!
Heil Aegypten sei dein Sang!
Zaphnath weis' und Pharao groß —
Segensfülle! Selig Loos!

---

4. Scene.

Asnath allein.

Asnath. Woher dieß seltsam Glüh'n in meiner Brust,
Dieß neue Feu'r? 's ist wahr, er ist so gut,
Erhaben, edel, ach! mir bangt, der Fremdling
Hat plötzlich mir mein harmlos Herz bewältigt.

Ich fühl' ein lodernd' Feuer in mir glüh'n
Das alle Kunſt mit eitler Müh' bekämpft.
Ich ring' umſonſt, von Ort zu Ort zu flieh'n,
Doch ach! kein Ort der meine Qualen dämpft.

---

5. Scene.

Zu ihr Joſeph. Dann Pharao, der Hohepriester und Ober der Aegypter.

Joſeph. Ganz, holde Jungfrau, deinem Reiz geweiht,
Werb' ich bei deinem Vater dich zum Weib,
Zu ſänftigen die Bürde mir der Größe,
Zu glätten rauher Pflicht umwölkte Stirn'.
Doch trotz des Vaters Huld erfüllt mich Furcht,
Bevor du ſelbſt beſtimmt mein Schickſal mir.

Pharao. Zaphnath, dir ſei willfahrt! Sieh hier die Braut!
Komm näher, Asnath, ſieh deinen Gatten!

Joſeph. O kannſt du, holdes Weſen, ſprich!
O kannſt du Lieb' und Treu' mir weih'n?

Asnath. Des Königs Wunſch muß mir Befehl
Und ſeine Wahl mir heilig ſein.

Joſeph. O göttlich' Weſen! reizend' Kind!

Asnath. Edler Freund!
Der alle Lieb' und Huld vereint.

Beide. Ein gnädig Loos hat ſo durch dich
Vollendet alles Heil für mich.

Joſeph. O Pharao! alle Herrlichkeit und Würde
Die du geruht zu ſchenken deinem Knecht,
Sind nichts vor dem Geſchenk ſolch eines Kleinod's.

Pharao. Lang' lebe du, ſie an dein Herz zu ſchließen.
Nun Potiphare, ſchleunig zu dem Tempel

In heitrem Zug! und weil ihr schließt den Bund,
Künd' ihn dem Volke der Posaunen Mund.

1. Priest. So sei's! geschlossen ist der Bund!
Den nur der Tod einst wieder trennt.

Chor. Unsterblich Heil sei euch beschert,
Die so die Huld des Himmels ehrt!
Glück sei und Freud' mit euch!
Seid immerdar, wie jetzt und heut,
An Frieden reich und Seligkeit,
An steiem Segen reich!

Pharao. Glorreich und glücklich ist dein Loos, o Zaphnath,
Fruchtbar an Ehren, Herrlichkeit und Tugend.
[Seit der Kreis der Zeit begann,
Mit der Sonne Strahlenbahn,
Ward nicht solcher Weisheit Bund
Mit so seltner Schönheit kund.]

Chor. Schwebet, Lieder, eilig fort!
Ruft es aus von Ort zu Ort!
Asnath an Zaphnaths Hand:
Freud' und Fried' dem ganzen Land.

Act II.

1. Scene.

Pharao, Asnath und Chor der Aegypter.

Chor. Heil! heil! du Mann, von Gott beschert,
All' dein Wahrspruch ward bewährt!
Zaphnath sah Aegypten's Noth
Und riß uns aus Verderb' und Tod.

Phanor. Wie tiefen Dank verschuldet dieses Land!
O Asnath! sieh' deinen mächt'gen Herrn
Auf goldnem Wagensitz als Sieger ziehn:
Wie dichtes Volksgedräng', das ihn umjubelt,
Versperrt die Fahrt ihm durch die Straßen Memphis!
Entzückte Jungfrau'n feiern ihn im Sang,
Die Mütter segnen ihn mit Dankgebet,
Die greisen Aeltern sieh'n gebeugten Haupts,
Und nieder lallen stammelnd seinen Namen.

Asnath. Dich Jauchzen stimmt nicht auf der Schmeichler Ton,
Wie oft verpestet stimmt zum Scherz des Glücks,
Nur aus wahrhaft'ger Hingebung und Lieb'
Aus Herzen, glühend in des Dank's Verwundrung.
Die Frucht im Kern der Blüthe sieht,
Die Ernte stirbt im Keim der Saat,
Weil ihr der dunklen Zukunft Pfad
Und weit der Schmerz der Massen liegt.
Doch Zaphnath's segenreich Gebet
Setzt heilvoll unsrer Thate Ziel,
Der uns für Noth die Fülle bot
Zum Trotz dem unbarmherz'gen Nil.

Phanor. Er ist Aegyptens Vater, gibt ihm Brot,
Er ist Aegyptens Retter und sein Heil.
Auf seine Wohlfahrt sinnt er Tag und Nacht.

Chor. Heil sei dem Mann, in Macht bewährt.
Tugend ist ihm selbst Belohnung.
Heil sei dem Mann, bei Reichthum rein,
Segen füllt ihm Feld und Wohnung.

Asnath. Phanor, noch nannt' ich nicht sein höchst' Verdienst dir!
Sieh diesen Mächt'gen je von Demuth voll,

Der Gabe seines Gott'es, den er verehrt!
Doch scheint ihn neuerdings ein Gram zu härmen,
Verfinsternd sein Gemüth. Nicht all sein Machtglanz,
Des Volkes Beifall, meine Liebe selbst,
Gewährt nicht Trost ihm, lindernd seinen Schmerz

Phanor. Vielleicht wünscht er zu sehen sein Heimatland,
Deß Gott und Recht fremd sind dem Volk Aegyptens.

Asnath. Phanor, 's ist wahr, er sehnt sich oft hierhin,
Und oftmals denkt er stumm und still der Heimath;
Nichts gibt ihm Trost; nur wenn die holden Kinder,
Die Pfänder unsrer Lieb', kosend ihm nah'n,
Dann ach, umarmt er, dann verschlingt sein Blick
Die Kleinen, weil aus der schweren Brust
Seufzend er ruft:

Zusammen, holde Kindelein, gedeiht,
Vereint in Brudertreu', an Liebe reich!
Nie bied' den Kelch voll Gift euch dar der Neid,
Noch prüfe Haß sein grausam Schwert an euch!

Drauf wird er stille, ruft dann wieder aus:
Fühllose Brüder! o unsel'ger Vater!
Wie ward dir deine Lieb' für mich vergelten!
So klagt sein Gram; und noch ist mir verborgen
Des Kummers Grund. Doch noch einmal versuch' ich's!

Phanor. Die Schaar aus Kanaan auch, angeblich Brüder,
Die Frucht zu kaufen kam, erregt ihm Sorge.
Einer von ihnen blieb als Pfand und Geißel
Bis sie zurückgekehrt aus ihrem Land.
Ihr langes Absein regt ihm Zweifel auf.
Ich geh' und frag' nach des Gefangnen Loos.

2. Scene.

Simeon allein.

Simeon. Wo weilt ihr, Brüder? treulos im Versteck?
Ihr laßt mich schmachten voll ein Jahr im Kerker?
Doch sind nicht Brüder falsch? O Joseph! Joseph!
Dieß Wort ist Hell'! Erinnerung schleicht mit ihm.
Doch war denn ich' allein? O nein! Vielleicht
Ging Gott nun in's Gericht mit meinen Brüdern;
Das wilde Thier, mit Josephs Kleid bezüchtigt,
Betrog sie auf dem Weg und übte Rache.
O Qual, Verbrechen, Schrecken, Schmerz!
Ihr Geier meiner schuldigen Brust.
Nun, Furien, nun laßt eure Lust,
Zerfleischt dieß tief zerknirschte Herz.

3. Scene.

Pharao und Joseph, hinter Simeon.

Pharao. Herr, dein Gefangner —

Joseph.
Sicher bring' ihn, Pharao!
Der große Vasallenstaat des Reichs Aegypten,
Das weite Thal, vom Nile bis zum Meer,
In meiner Hut, ist Knechtesland und nicht Ehre,
Nicht Rad', nur Mühsal! Herr geschwunden Zeit,
Ihr blauen Stunden die ich sah! O Hebren!
Ach stiller Fried' in deinen treuen Thälern!
Säh' ich euch wieder! hätt' in sichrer Hut
Die Heerden heut! o küßt' ich noch einmal
Des Vaters Haupt, lauschte den heilgen Lehren
Von Gottes Schickung, vom Fall unsrer Ahnen,
Dann von der Sündflut, die das Land bedeckt,

Und von der Arche Bau, dem Glanz des Regens,
Jehova's hehrem Zeichen für die Väter,
Dem Hoffnungsstrahl für Abraham und sein Volk.
Es kann nicht sein! Unhold, o Sklavengunst!
Wer trüge deiner goldnen Ketten Last,
Der je der Ruhe Süßigkeit genoß?

Der Hirte weilt in Glückes Schooß,
Von Sorgen ungemüht,
Kein falscher Glanz, kein gleißend Loos
Bestrickt sein fromm Gemüth.
Der Größe lärmend Prachtgeschick
Gewährt kein wahres Heil,
Für Lust wird uns enttäuschtes Glück,
Für Leben Tod zu Theil.

Doch Simeon kommt! Schmählicher, grausamer Bruder!
Noch dürstest du mein Blut? Schneider! doch ach
Mir bangt, o Gott, daß ein verderblich Loos
Erhascht die andern Alle, daß vielleicht
Simeon der einz'ge Bruder, der mir blieb.
Befürchte nichts! das Bildniß unsers Vaters
Trägt keine Stirne! selbst nicht dein Freevelwerk
Zerriß das heil'ge Band der Bruderliebe.
Doch sei mein Wort ein Dolch für deine Brust.

Simeon (v. Seite). Ich bebe vor seinem Anblick.

Joseph. Ha, Betrüger!
Kommst du hier vor mich, trotzend meinem Grimm?
Wo sind die Brüder, die Verräther? ha!
Sagt' ich's voraus nicht, hatt' ich's nicht errathen?
Ihr Späherbrut! die unter'm Schein des Mangels
Ihr kamt zu schau'n die Dürftigkeit Aegyptens!

Schon ist ein Jahr dahin. Noch nicht zurück?
Wo blieb ihr Wort, Betrüger? du stehst ein,
Zu büßen ihre Schuld.

Simeon. O edler Herr!
Mein Zeugniß war nicht falsch. Von Noth bedrängt,
Flehn wir hierher um Hülfe. Wir sind zwölf Brüder,
Söhn' Eines Vaters in dem Lande Kanaan.
Zehn hast du gesehn, und Einer starb, der jüngste
Blieb dort zurück, zu unsres Vaters Hut.

Joseph. Sein Anblick nur bekümmert meinen Groll.
Doch was verspracht ihr? warum kommt er nicht?

Simeon. Nur Mitleidlicht, o Herr, hält ihn zurück dort!
Wie qualvoll härmt sich doch der arme Greis,
Reißt so sein letzter Trost sich ihm vom Busen,
Sein Stab, die Stütze seines weißen Hauptes.
Wie, glaubst du, bebt sein alt gebrechlich Knie,
Wie stöhnt sein blutend Herz!

Joseph. (Still, Seele, still!)

Simeon. Gram um den Tod des meistgeliebten Joseph
Belastet schon zu grausam sein Gemüth.
Nicht steigt empor, noch sinkt die Sonn' hinab
Die weinend nicht ihn findet und verläßt.

Joseph. (Gott, Gott, verleih' mir Festigkeit.) Der Joseph —
Wie starb er?

Simeon. Er zerriß, o Herr, ein Thier ihn.

Joseph. Zerriß? Ein wildes Thier? ein, o ein Acht!
Hast du gesehn die blut'gen Glieder denn
Des todten Knaben? Nun bei dem Leben Pharao's,
Mir ahnt von Arglistthat. Gibt's Menschen doch,
Noch blut'ger, Simeon, als das wild'ste Thier.

Simeon. Schreckliches Wort!

Joseph. Du zitterst?

Simeon. Dein Verdacht ist —

Joseph. Gerecht! weißt du noch nicht? ich bin ein Seher!
Und schaue in der Seelen tiefsten Grund.
Umsonst vor mir verhüllst du dich, Betrüger! (92)

Simeon. Betrüger? ha! die faule That
Prägt sich im Blick —
o hart Geschick!
Und ach übt' an sich selbst Verrath!
Trägst du auch Menschenangesicht
Für kurze Frist
Mit arger List;
Gott sieht und bringt dein Thun ans Licht.

---

4. Scene.

Joseph und Asnath.

Joseph. Sprich, Asnath, welch Leiden dich bekümmert
Und wie ein Nachtgewölk, das überdeckt
Ein Veilchenbeet, verhaut die Wangen dir?

Asnath. Licht meines Lichts, und Quell all meiner Lust,
Es ist, um dir zu gleichen immer mehr.
Wenn Zaphnath seufzt, kann Asnath sich freu'n?
Kennt Asnath ein Glück, wenn Zaphnath leidet?

Der Silberstrom, der seinen Lauf
Hellleuchtend klar zum Meer entrollt,
Vermischt mit wilden Strudeln, grellt
Und braust, durch sie verwildert, auf.

So lebt' auch ich in Lust dahin,
Doch nun da Gram dein Herz zerrisst,
So theilt dein Leid mein kranker Geist,
Daß ich gleich dir voll Jammer bin.
Sag' mir, o sag' mir was dein Leiden ist,
Daß ich es stille, wenn ich es vermag.

Joseph. Ein leicht Mißbagen — Herz und Hast —

(Pharao tritt ein.)

Pharao. O Herr,
Die lang erwarteten Fremden sind gekommen,
Mit ihnen ist ein Jüngling, voll von Anmuth.

Joseph. (Mein Benjamin.) Dank, Herr! Schnell laß sie eingehn!
Lieb' Weib, entferne dich. Bald kennst du ganz
Den Kummer meiner Brust. Gewähre freundlich
Mir kurze Frist.

Asnath. Dein Will' ist mir Gebet.

5. Scene.

Pharao, Judas, Ruben, Benjamin und Andere.

Pharao. Sagt nicht! Friede sei mit euch. Euer Gott
Hab in die Säcke euch den Schatz. Denn mir,
Mir ward die Zahlung; ich erklär' euch schuldlos.
Glaubt nicht, daß unser Herr so niedrig denkt,
Daß er euch redlich schuldig spricht! noch auch
So grausam, euch zu weigern weitre Hülfe.

Judas. Dein mildes Wort belebt den bangen Muth mir;
Der süße Trost, frei von Verdacht zu sein,
Wärmt meine Brust mit neuer Lebenskraft.

[Von aller Sünde frei und rein,
Der Unschuld dir bewußt zu sein,
Ist nicht genug, dich zu befrei'n
Von der Verleumdung Pfeil;
Oft überschattet ein Verdacht
Von Missethaten, nie vollbracht,
Das reine Herz mit Argwohn's Nacht,
Und leiht ihm an Verbrechen Theil.

Chor J. So wird, wer jede Tugend hegt,
Juden. Mit jeder Schmach im Ruf belegt.]

Juden. Nochmals, o frommer Retter, auf den Knie'n
Sieh uns dir huld'gen und dich flehn um Hülfe.
Mein alter Vater entsendet dir durch uns
Die dürft'ge Spende aus des Landes Frucht,
Nicht so, wie deinem Rang sie ziemt, nur was
Die Noth der bittern Zeit uns ließ. Dort liegen
Die Felder hoffnungslos und überdeckt
Mit nichts als Schreckniß, Wüstenland und Sumpf,
Verdrehend die bedrängten Stämme dort
Mit Tod und Untergang, der scheu lauert
In ihrem hohlen Blick. O Mitleid, Mitleid!
Mein alter Vater ruft dich an um Mitleid,
Um Mitleid flehn auch wir dich, und um Mitleid
Der jüngste Bruder, der sich beugt, zu küssen deine
Hand.

Benjam. Der Kuß ist thränenfeucht. O rett', o rette uns,
Mein Land, den Vater, und möge Abraham's Gott
Auf ewig segnen dich.

6. Scene.

Joseph zu den Vorigen.

Joseph. Ha, wie sein Ton
Tief rührt mein Herz. Sprich, ist er's Vater wohl?
(Fast nannte mein ich ihn!) Der alte Mann,
Von dem ihr sprachtet, weilt er im Leben noch?

Juda. O Herr, dein Diener lebt und lebt gesund,
Und dieß sein jüngster Sohn.

Benjam. Se ist's, o Herr,
Mein Nam' ist Benjamin.

Joseph. Laß dich umarmen,
Und sei, o Sohn, der Gott den du verehrst
Dein Schutz, und segne dich mit seiner Gnade.

Benjam. Du nennst mich gnädig deinen Sohn
Und sieh, mich dünkt, o Herr, zu schau'n
In wunderbarem Gleichniß schon
Des Vaters Bild auf deinen Brau'n.
Du darum sollst mir Vater sein;
Doch wirkt der Züge Gleichheit noch
Dieß Anrecht nicht, das Herz allein:
Schlug' dir sein Herz im Busen doch!

Joseph. (Süß' Kindesherz! so voll Heldseligkeit.
Still, halte fest!) Bereitet nun das Mahl uns,
Sogleich, ihr sollt zu Tische sein mit mir.

Benjam. Verzögre nicht die Hülfe. Gram und Hunger
Verzehrt den alten Vater; der Verzug
Bringt ihm Verderb, wir ließen trostlos ihn.

Joseph. (Rührung bewältigt mich, Freude und Angst
Reizen zu Thränen mich.) (Ab.)

Ruben. Bemerktest du ihn, Juda? sahst sein Aug'?

Juda. Ich ſah; kannſt du begreifen ihn?

Ruben. Ich kann's nicht.
Geheim und unzugänglich iſt, o Juda,
Was in der Bruſt der Mächtigen ſich regt,
Und nicht in ihrem Angeſicht zu ſchau'n.

Juda. Mag Gott Jehova ihn zu Mitleid lenken.

Chor d. O Gott, der du mit ſtarker Hand

Juden. Der Mächtigen Herzen lenkſt und Sinn,
Breit' über Israel und ſein Land
Die Schatten deiner Schwingen hin.
Du weißt, was unſer wahres Heil,
O laß uns nicht verwerfen ſein!
Gib uns an deiner Gnade Theil!
O Herr, wir trau'n auf dich allein.

Act III.

1. Scene.

Abnath und Phanez.

Abnath. Was ſagſt du, Phanez? Iſt ſo dieß Geſchlecht
Des Undanks voll? Geraubt den Silberkelch,
Der heilig meines Herrn beſondrem Brauch?

Phanez. So iſt's. Doch freu'n ſie ſich nicht lang des Raubes.
[Ob in raſchem Sturmwinds Flug
Hinflieht dieſer Räuber Brut,
Reißt des raſchen Sturmwinds Zug
Doch ſie nicht in ſichre Hut,
We, entrafft
Unſrer Kraft,
Sie ſich freu'n am fremden Gut.]

Bereits sind sie gefangen und gefühnt
In sichre Haft!

Asnath. Undankbar schnöd' Geschlecht!

Phanor. | Der Größe Gab' und Gunst ist gleich
Der ausgestreuten Saat im Land;
Sie reifet Früchten voll und reich,
Wo sie gefunden Boden fand;
Doch wenn, wie ach zu oft, zerstreut
In wild Gestrüpp sie fiel und Dorn,
So stirbt sie unreif, oder heut,
Wenn reifend nur ein werthlos Korn. | (Phanor ab.)

2. Scene.

Asnath und Joseph.

Asnath. Wie so verstört o Herr? Kann nicht die Schmach
Der Andern dich bekümmern in dir selbst.

Joseph. Mehr Kummer hat weit andern, tiefern Grund.

Asnath. Warum denn klagst du ihn vor mir? o Zaphnath!
Dieß Mißvertraun ist Tod für treue Liebe.
Was soll der Blick voll Gram? O mir ist bang,
Daß Asnath die Quelle dieser Leiden.
Was klagst du sonst sie ihr? Ach, Eifersucht,
Die gift'ge Schlange wühlt in deiner Brust.
| Ha, Eifersucht, du Geiertraut,
Die fangt an des Erzeugers eignem Blut!
Der Lieb' entstammt, der Liebe Gift,
Dein eigner Pfeil ist's, der sie tödtlich trifft. |

Joseph. O schmähe nicht! Dein Zaphnath hegte nimmer
Solch einen Wahn! Kein Blick, der auf dir weilt,
Der mir nicht neuen Reiz an dir enthüllt,

Nicht mir die Wonne neuer Liebe weckt.
Nur kurze Frist noch, und ich lege offen
Dir dieß Geheimniß des beklemmten Busens.
Für jetzt vernimm: O Asnath, mein alter Vater lebt,
Er lebt, aber jammervoll und elend.

Asnath. Wer schuf sein Elend?

Joseph. Diese Noth der Jahre.
Die grause Hungersnoth, o Weib, ergriff ihn.
Kein Beistand kam, weil über seinen Jammer
Ich Thränen nur, vergebliche, geweint.

Asnath. Doch wie, o Herr, steht nicht Aegyptens Reichthum
Dir zur Verfügung?

Joseph. Und doch bin ich nicht
Vertheiler, nur Bewahrer seiner Schätze.
Nicht klebt Bestechung diesen Händen an,
Noch rühr' ich an, was diesem Volk bestimmt ist,
Um mich und meinen Stamm vom Tod zu retten.

Asnath. So ruf' sie nach Aegypten! Laß, o Herr,
Von tödtlichem Verzug.

Joseph. Ich scheu den König.
Scheue das Volk.

Asnath. Die Scheu ist traun nicht edel,
Du hast das Herz des Pharao und des Volkes.

Joseph. Des Volkes Liebe und die Gunst der Macht
Ist mehr nicht als ein Sonnenblick der Pracht.
Verläumdung mit dem gift'gen Zahn,
Die Wuth des Neides faßt dich an,
Die Liebe schwindet hin;
Vergessen ist dein Wirken all,
Wie dein Verdienst, und unser Fall
Heißt nun des Volks Gewinn.

Asnath. Bist du nicht Zaphnath? Ist Aegyptens Glück
Nicht ganz dein Werk? und gäb' sein Fürst mit Wonne
Nicht neues Leben ihm, der Deines dir gab?
Ich ring ihm ab, erflehend ihn, im Preis
Der alten Gunst, die neue Gnade.
Prophetische Ahnung schwellt die Brust
Und flüstert von neu verjüngter Lust:
Daß dieß Nachtgrau'n verüberzieht
Und himmlisch klar der Tag erglüht.

3. Szene.

Joseph allein.

Joseph. Nun diese Brüder! Ob die alte Mißgunst
Neu aufersteht über des Jüngsten Vorzug
Den ich ihm gab? ob sie in roher Wut
Greifen nach seiner Schuld, ihn zu verderben?
Treulos Geschlecht, ich prüf' euch eh' ich traue.
Der Mensch soll, wie der edle Saft in ihm
Erschließen mir die Tiefen eurer Brust.
Sie kommen, — und von Entrüstung glüht ihr Blick
Es schlägt mein Herz in ungewohnter Hast.

4. Szene.

Zu ihm seine Brüder, Pharao, Asnath und andere Juden.

Simeon. Was soll der Schimpf uns? diese Schmach der Hast?
Für welch Verbrechen sind wir so geführt,
Wie Dieb' und Räuber.

Phanor. Das iſt, was ihr ſeid!
Ihr ſtahlt den heilgen Kelch, der nur beſtimmt,
Für Zaphnaths Brauch. Wie habt ihr ſo vergelten
Bös für Gut?

Simeon. Verläumdung! Hölle! wenn die heil'ge Schale,
Bei uns ſich zeigt, gießt Rach' auf unſer Haupt.

Joſeph. Raſch laßt uns ſehn! dann trage der Verbrecher
Allein den Lohn für ſeine ſchnöde Schuld.

Phanor. Sieh da, ich fand den Kelch!

Joſeph. Wo?

Phanor. Dort, o Herr,
Inmitten der Geſchenke. Benjamin hatt' ihn.

Benjam. Ich hatt' ihn?

Phanor. Sieh ſeinen Sack, und in ihm ſieh den Raub.

Benjam. Bin ich ein Räuber? hilf mir, großer Gott!

Joſeph. Greift ihn!

Benjam. O Gott du weißt, wer ſchuldig iſt!

Joſeph. Nichts mehr; ihn trefe allein die Strafe. Alle ihr
Geht, zieht in Frieden heim zu eurem Vater.

Benjam. Wie? nur ich nicht? Ha, welche Wiederkehr!
Welch ein Bericht! welch einen Troſt habt ihr
Für eures Vaters Jammer? o unſel'ger,
Unſel'ger Benjamin! bei der Geburt
Gabſt Tod du deiner Mutter, und nun ſterbend
Bringſt du zur Gruft des theuren Vaters Haupt!
O Mitleid!

Joſeph. Nein, nichts hör' ich an!

Benjam. Nicht für mich ſelbſt!

Joſeph. (Sei blind, mein Aug')

Benjam. Nur für den Vater!

Joseph. (Thränen, still!)

Benjam. Erbarme dich sein!

Joseph. (O schweige, Herz!)

Benjam. Gedenke, wie du als ich kam
Mich Sehn genannt! o sieh mich hier!
Noch jetzt beglückt mich dieser Nam',
Doch ach kein Herz entzeg sich mir.

Joseph. Zum Kerker mit ihm!

Simeon. O erlauchter Jarhnath,
Gib Raum dem Mitleid. Du, der Reiche lenket,
Lenke zu deinem Ruhm, auch deine Seele.
Gibst du dem Vater nicht dieß Kind zurück,
Gib Tod denn uns!

Joseph. Bei dem der Kelch sich fand,
Er bleibt zurück! (Ab.)

Simeon. Er ging? nicht hört er?

Ruben. Dennoch schien's, er trug
Der Mitleids Züge im Gesicht.

Simeon. Was Mitleid!
Der Mann, der flieht das Elend, nicht es sehn will,
Aus Furcht zu weichen seinem Jammerschrei,
Hat einzig Mitleid mit sich selbst.

Ruben. Still, Simeon,
Gedenk' an Dothan's Zelt, den grausen Brunnen,
Und Josephs Schreien. Warst du nicht taub dafür?
Dort fehlten wir, und jetzt vergilt man uns.
Wo blieb ein Rath für uns? Gehn wir zurück,
Stirbt Jacob hin vor Gram, und gehn wir nicht,
Vor Hunger. Tod ist beidemal sein Loos,

Verzweiflung unser Theil. O gnäd'ger Gott!
Verdient ist dieß Geschick! doch du bist Er,
Deß Herrlichkeit war immer Huld und Gnade!

Die Grüd. Allmächt'ger Herrscher in den Höh'n!
Die grause That hast du gesehn!
O weil' auch nun gleich ferschend spähn,
Wie uns der Reue Qual gesühnt.
Du, der da sein wird, ist und war,
Allschaffend, weise, gütig, wahr,
Hör' der verlornen Söhne Schaar:
Und gib uns Gnade, unverdient.

Simeon. Doch still, Zaphnath erscheint.

Joseph. Wie, nicht gegangen?
So unverschämt? hinweg! hefft ihr noch stets?

Juda. Ob Furcht, o Herr, und Angst auch,
Die Lippen mir verschließt, doch gönne mir
Zu reden noch ein Wort. Und nicht, o Herr,
Laß deinen Ingrimm zürnen deinem Diener.
Als Drang der Noth uns zu entreißen zwang
Dem tief gequälten Busen unsers Vaters
(Ha, welch ein Zwang! doch so war dein Gebot!)
Den jüngsten, liebsten Sohn, des Herzens Lust,
Sprach weinend so der Vater: All' ihr wißt,
Dieß Kind ist Stab und Stütze meines Alters,
Der einz'ge Sproß aus meiner Rahel Bett.
Joseph, o Gram, der vielbeweinte Joseph,
Ging zur Unzeit einst aus und fiel zum Raub,
Wie ihr erzähltet, eines Tigers Wuth.
Entzieht ihr nun auch diesen meinem Arm
Und Mißgeschick befällt ihn, bringt ihr
Mein graues Haar mit Jammer in die Gruft.

Joseph. (Die Seele weint in mir.)

Simeon. Auch dir war, Herr,
Ein Vater einst, vielleicht noch jetzt. O fühl',
Fühl' denn mit uns! wie du den Deinen liebst,
O sehen' des Unsern; fühl' unsre Qualen selbst.
Gib, gib das Kind zurück, -
Auf dem sein Leben ruht. O laß mich dulden
Welch eine Strafe auch bestimmt für ihn!
Er ist zu jung für Sclaverei und Zwang,
Alter und Kraft, sie stählten mich zur Arbeit.
Sprich über mich Gefangenschaft, Bann, Folter,
All' das ertrag' ich gern, geh zu dem Vater
Zu gehn als Pfote seines Todes — o nimmer!

Joseph. (Ich kann nicht länger!) bring' ihn her! hinweg.
Ihr Wachen all', aus meiner Nähe
Entfernt euch von hier! Wißt, ich bin Joseph!
Lebt unser Vater noch? ich bin eur'e Bruder!
Der lang verlorne! Ich bin Joseph!

Alle. Joseph!
O Gott! Joseph! Arme wir!

Joseph. Steht auf!
Verbannt die Furcht. Mein Benjamin, komm näher
Und laß dich drücken an mein ächzend Herz.
Brüder, empfangt und gebt mir Hand und Kuß.
Vergib dieß harmlos Prüfungsspiel und ihr,
Seht mir den falschen Argwohn nach; mir bangte,
Daß ihr an Benjamin Verrath begingt
Wie einst an mir. Doch ich erfand euch treu.

Simeon. O Joseph, gut aber dunkel ist der Rath des Himmels.

Asnath. Da der Nil und Memphis
Für ihn und sie nun bestimmt ist zum Wohnsitz,

(Wie Pharao gebet) ſo wirf, o Herr,
Nun alle Sorgen weg.

Joſeph. Und du, mein Weib,
Nicht zweifle mehr und hege nimmer Argwohn.

Asnath. Trau mir, o Zaphnath, Liebe war ſein Quell.

Joſeph. Auch ich, o Asnath, blieb ſtets mir treu.

Beide.
Gibt's ſüß'res als des Balſams Duft,
Als Morgenfriſche, Maitagsluft?
Gibt's ſüß'res als des Frühlings Hauch,
Des jungen Jahres Feſtweihrauch?
Als Indien's würz'gen Lufthain auch? —
O ſüßer iſt der Liebe Hauch!
Drum, die ihr liebet ſpart des Streits
Und falſchen Wahn verſchmäht!
Anmuth und Geiſt erzeugt den Reiz,
Nur Güte hält ihn ſtät.

Joſeph. Mein Heil iſt nun erfüllt und ſchwellt ein Meer
Von mannigfalt'gem Glück. Weib, Vater, Brüder,
Und du, mein Benjamin, all, all ihr theilt
Die Gluthen heißer Lieb' in meiner Bruſt.
Raſch laßt uns gehn, um huld'gend zu umfaſſen
Des gnäd'gen Pharao Knie. Jedoch zuerſt
Mit Sängen ſüßen Dankgefühls und Lobes
Laßt uns hier knie'n vor des Allmächtgen Thron
Des Urquells aller Luſt und Ehr' und Friedens.

Chor d. Juden. Jehova, Herr, der du vom Gnadenthron
Herniederſchauſt auf dieſe untre Welt,
Der Tugend gibſt du prüfend ihren Lohn,
Weil von dem Ehrenſtuhl das Laſter fällt.
Drum mit den Engeln und der Himmelsſchaar
Erhöh'n wir dich in hehrem Feierklang.

Dich ſuchend im Gebet und heil'gem Sang,
Dein Wohlthun, deine Güte immerdar.
Frohlocket laut ob ſeiner Gnade und jauchzet ihm
zu Ehr',
Unſerm Herrn und Gott, Halleluja.

Judas Maccabäus.

Von Thomas Morell.

1746.

Personen.

Judas Maccabäus.
Simon, sein Bruder.
Israelitin.
Israelit.
Ein Bote.
Eupolemus, jüdischer Gesandte im Arm.
Chor Israel. Männer und Frauen.

Act I.

Simon und Judas mit Israeliten, Männer und Frauen, wehklagend um den Tod des Mattathias, des Vaters von Judas Maccabäus.

Chor. Klagt, ihr gebeugten Kinder, letzte Wehr
Des Volkes Juda, laut aufjammernd klagt;
Dem süßen Traum der Freiheit, ach, entsagt,
Eu'r Retter, Freund und Vater ist nicht mehr.

Israelit. Wohl mögt ihr trauernd, Brüder, stehn
In schmerzenvollem Gram und Weh;
Das Lustgewand zerreißt.
Legt rauhes Bußkleid an,
Und Asche streut auf euer Haupt,
Weil bittrer Thränenstrom die Wange netzt.

Israelitin. Töchter, schickt euer Klaggeschrei
Und lauten Ruf zum Himmel auf!

Die zarte Bruſt zerſchlagt, zerrauft
Euch unerbarmend das gelöete Haar,
Da bleich und leblos Mattathias liegt,
Ein Abbild von des Landes Mißgeſchick.

Israelitin. Vor dieſem Schlag der Schickſalsmacht,
Israelit. Ach, wohin ſoll ich flieh'n? O Sodyma! all deine Pracht
Verſank in Staub dahin.

Chor. Um Zion ſtimmt zum Klaglied ein,
Das Herz voll Qual, die Bruſt voll Pein.

Simon. Nicht eitel ſtrömt die Flut des Grams,
Sie gibt dem Kummer milden Troſt.
Bitteres Loos! doch laßt nicht Juda's Stamm
Erliegen in Verzweiflung dem Geſchick!
Verjagte Furcht und banger Kleinmuth
Ziemen nicht dem Volke Gottes,
Auserwählt von ihm, dem Herrn,
Dem Gott des Heils, der (ſtets er ſelbſt)
Fürwahr Gewährung nicht verſagt
Der gläub'gen Inbrunſt des Gebets.

Israelitin. Fromme Andacht, fromme Thrän',
Innig Klaglied, innig Fleh'n
Dringt zu dem Herrn empor und ringt
Um Mitleid, das uns Gnade bringt.

Chor. O Vater, deß allweiſe Macht
In Erd' und Meer und Himmel wacht,
Das Volk in Juda, deinem Land,
Mach' ſtark durch feſter Eintracht Band.
Send' einen Mann voll Muth und Geiſt,
Der unſre Bande kühn zerreißt.

Simon. Ich hör', ich hör' der Gottheit Ruf in mir,
Die zwiſchen hehren Cherubim
Im Strahlenglanz ſich offenbart;
Auf Israel's bedrängt Gebet
Hat Gott geneigt ein gnädig Ohr.
Fortan ſei Maccabäus euer Haupt;
Judas kämpft die Gefangnen frei
Und führt uns kühn zum Siege an.
Auf, tapfre Schaar! ein heilig Gut,
Der Ruhm des Herrn, heiſcht euren Muth.
Zu dem Kampf für den Tempel, das Volk und das Land,
Wird machtvoll Jehova euch ſtärken die Hand.

Chor. Wohlan, wohlan, wir ſtehn gereiht,
Judas, zum Kampfe dir bereit.

Judas. Habt Dank, o Freunde! entzückt ſchau' ich in Euch
Den Geiſt, der unſre Väter, ſchlachtberühmt,
In ihrem Kampf beſeelt. O, daß ihr Feu'r
Mit kühnem Muthe dieſes Heer entflamme!
Wie, als der ſtarke Joſua ſtritt
Und ſeine Wunderthaten ſchuf,
Stand feſt die Sonne, horchend ſeinem Ruf,
Bis er die Fürſten zwang, die Völker ſchlug.
Weck' auf die Kraft, mein Arm, zur Schlacht
Mit Feinden hochmuthvoller Macht.
Stolz ſpielt der Lorbeer um das Siegerſchwert,
Das kämpfend uns der Freiheit Glück gewährt.

Israelitin. Vor Gottes mächt'gem Thron gebeugt,
Erflehn wir Schutz und Segen dir, o Held:
Schirm ihn, Jehova, ſchirm ihn, o und gib,
Verſöhnt mit Israel, Freiheit uns zurück.

O Freiheit du, du Lebenssonne,
Sitz der Tugend, Quell der Wonne!
Ohne dich kein Reiz des Lebens,
Keine Freude werth des Strebens.

Komm, süße Freiheit wonniglich,
Rings um dich her der Freuden Schaar.
Wir warten dein, wir flehn um dich,
Mit der stets aller Segen war.

Israelit. O Judas, dieser Hoffnungsstrahl belebt
Ganz Israel mit dem Feuer deines Muthe!
Die Freiheit nur, o, Freiheit nur allein
Gibt neue Pracht dem Sonnenschein;
Sie schmückt Natur mit höh'rem Glanz,
Und leichter schlingt sie uns des Lebens Tanz.

Beide. Komm, süße Freiheit wonniglich,
Rings um dich her der Freuden Schaar,
Wir warten dein, wir flehn um dich,
Mit der stets aller Segen war.

Chor. Heran, o Held! kühn brich entzwei
Das harte Joch der Sclaverei.

Judas. So sprach mein Vater, der nun weilt
Dort in der Sel'gen ew'gem Wonnesitz:
„Kennt ihr sie schon die Noth, das Mißgeschick
„Dem dieses schwer gedrückte Volk erliegt?
„Kennt ihr sie schon die bittre Schmach,
„Und wagt Versuch der Rettung nicht?"
Dann, sterbend, mit gebrech'nem Laut:
„Ermannet euch zu Freiheit oder Tod." —

Und nun, blick' her, hier steht dein Volk,
Mit rauher Kriegswehr angethan,

Mit tapfren Herzen, rachegier'ger Faust,
Zu vollziehn, o Held, dein letzt Gebot.

Chor. Gefahren verachtend, dringt kühn auf den Feind,
Daß dein Glanz, o Jehova, den Völkern erscheint.

Judas. O Ehrgeiz, wenn du Ruhm jemals erstrebt,
Suche ihn hier!
Die Sache selbst, sie adelt dein Begehr.
Nein, keine frevle Lust
Entweih' unsre Brust,
Kein zügellos Machtbegehr!
Ist Friede erkriegt
Und Freiheit ersiegt,
So fordre der Sieg nichts mehr.

Israelit. O Judas, dieser Hoffnungsstrahl beleb'
Ganz Israel mit dem Feuer deines Muthe! —
Eilt nun, ihr Brüder, eilt mit mir zur Schlacht,
Vertrauend auf den Herrn, der unser Schild.

Chor. Hör' uns, o Herr, zu dem wir flehn, der Gnade Gott,
Gewähr' uns Freiheit oder edlen Tod.

Act II.

Judas und Simon mit Israeliten.

Chor. Fall ward sein Loos: so fällt dein Feind, o Herr!
Wo Judas mächtig schwingt sein flammend Schwert.

Israelit. Siegreicher Kriegsheld! ew'ger Ruhm
Verkündet einst, wie Apollonius fiel,

Wie ganz Samaria ſieh, von dir verfolgt
Durch Leichenhügel und ein Meer von Blut,
Da dein unbänd'ger Kriegsmuth, mit dem Schwerte
Ihres eignen Haupts, ſie tödtlich traf.
Und auch der Frevler Seron, Syria's Stolz,
Sank vor dir hin mit ungezähltem Heer.

So raſch iſt dein Siegesflug,
Kein zahlloſer Kriegszug
Beſteht dein all-ſiegendes Schwert.
Ob Schrecken umſtellt dich,
Kein Widerſtand hält dich,
Die Freiheit dem Volk du gewährt.

Wohl geht uns nun der Freiheit Hoffnung auf,
Die ſüß entzückend ſproßt aus deiner That.

Israelit, Israelitin und Chor. Zion hebt ihr Haupt empor,
Singt zur Harf' im Jubelchor.

Israelitin. O trön' ein ew'ger Nachruhm deinen Namen,
Judas! verglänzend in dem Buch der Zeit.
Sprecht, „Er zog an den Harniſch wie ein Rieſe,
„Im Gurt das mächt'ge Schlachtſchwert zur Seite;
„Und er war im Kampf wie ein Löwe,
„Und wie ein junger Leu, brüllend nach dem Raub."

Er nahm den Raub der Königsmacht,
Daß ſieh der That ſein Juda lacht.
Juda beſtaunt ſein Heldenthum
Und jauchzt zu ſeines Siegers Ruhm.

Israelit, Israelitin und Chor. Heil, Heil, Judäa, ſelig Land!
Dein Segen blüht in ſeiner Hand.

Judas. Dank meinen Brüdern! doch blickt auf zum Herrn.
Nur ihm ſei Ehr' und aller Preis allein.
Dem Herrn gebt allen Ruhm,

[Nicht nennt es Menſchen Werk,
Wie einſt das Volk gethan in Midian,
Sprechend: „Das Schwert des Herrn und Gideon.“
Es war der Herr, der für ſein Israel ſtritt
Und dieſe Wunderthat der Rettung ſchuf.

Ein Thor der Mann, der ſtrebt zur Schlacht
Im Trotz auf ſeines Armes Macht!
Der ſtolz der Hand des Herrn vergißt,
Die auch im Schwachen mächtig iſt.]

(Ein Bote kommt.)

Bote. O Judas, o ihr Brüder!
Von neuem ſteht der Krieg
Mit blut'gen Schrecken auf.
Zum Kampf, zum Kampf!
Senft fallen wir zum Opfer hin,
Dem Held Antiochus, der an Aegypten's Strand
Dem Ptolemäus Memphis und Peluſium nahm,
Und nun den ſtarken Gorgias zu uns ſchickt
Mit ſieggekröntem Heer,
Vertilgung Israel droht, Vertilgung auch
Selbſt dem Gedächtniß unſers Heiligthums.

Israelitin und Chor. Du ſinkſt, ach, armes Israel! tief herab
Vom Sitz der Freuden in des Jammers Grab.

Simon. O faſſet euch! und nimmer denkt, die Noth
Kam zum Verderb euch; nein, zur Warnung nur.
Oft ſtraft der Herr in Gnade uns, damit
Die Sünde ſich erkenne in ſich ſelbſt,
Und abſteh' vom Verderben. Blickt auf Gott!
Und kehrt in Segen ſeiner Ruthe Schlag.

[Der Herr iſt gewaltig; ſtets ehrt ſein Geheiß!
Und kommt er im Donner, gebt fürchtend ihm Preis.]

Judas. Mein Schwert! — ich will den Gorgias kühn bestehn!
Dem Führer Idumäa's werde kund,
Wie schwach, wie eitel all sein Trachten ist,
Da ihn nur Muth treibt, doch Jehova mich.

Blast die Trompet! erhebt das Feldgeschrei,
Die Tapfren ruft, die Tapfren nur, herbei!
Wer Muth hat, folge, kühn in Kriegeswehr!
Tapfer zum Recht stehn, ist ein machtvoll Heer.

Chor. Uns ruft zum Kampf der schrecklich süße Schall!
Wir folgen dir zum Siege; wenn zum Fall —
Wie ziert für Freiheit, Vaterland der Fall!

Simon. Wohlan! der Ausgang steht bei Gott. —
Da solches Feuer jede Brust entflammt,
So theilen wir die Macht; das Feld sei dein,
O Judas, doch das Heiligthum mein.
Denn Zion, unser Zion, Gottes Sitz,
Er liegt in Staub, vom Heidendienst entstellt;
All die Entweihung ruft zur Rache auf,
Soll je im Kampfe Israel's Glück erblüh'n.

Mit frommer Brust, so fromm als muthig,
Sieh, Zion, uns für dich vereint!
Nicht schau'n wir Kampfspiel wild und blutig,
Da Gott uns Schützer, Gott uns Freund.

Israelit. Ihr Diener unsres Herrn,
Hinab mit dem entweih'ten Opferheerd!
Stürzt den olymp'schen Jupiter vom Thron,
Und fliehet den Bacchus mit dem Epheukranz
Und weinummund'nen Stab.
Nie kannten unsre Väter ihn und sein Gefolg,
Und, kennend, fluchten solchem Götzendienst.

Israelitin Nicht mehr in Zion soll der Jungfrau'n Schaar,

Wild in Bethörung, weih'n den nächt'gen Sang
Der Aſtaroth, der Himmelskönigin.
Fern, fern nach Tyrus weiſt die Göttin weg,
Oder ſtoßt ihren Dienſt und Prieſter aus
Bis zum entfernt'ſten Winkel dieſer Welt,
Uns nicht zu täuſchen mehr mit frommem Trug.
Falſcher Weisheit Truggeſpinnſte
Täuſchen uns mit eitler Luſt;
Doch kein Reiz der Zauberkünſte
Heilet uns die kranke Bruſt.
Nur Ein Heil kann uns beglücken,
Gottes Weisheit nur das Herz;
Sie allein kann nie berücken,
Sie allein heilt jeden Schmerz.

Beide. O nimmer, nimmer werft euch hin,
Vor taubem Stein und Bild zu knie'n!
Nein, ewig dienet Israel's Gott,
Lauſchend voll Ehrfurcht auf ſein Machtgebot

Chor. Nein, nimmer werfen wir uns hin,
Vor taubem Stein und Bild zu knie'n.
Wir dienen Gott, und Gott allein.

Act III.

Im Tempel.

Judas, Elmen, ein Prieſter, Jünglinge und Jungfrauen.

Prieſter. Vater des Alls! aus deinen ew'gen Höh'n
Blick' auf uns gnäd'gen Angeſichts,
Weil wir mit heil'gem Dienſt begehn
In Feierpracht das Feſt des Lichts;

Denn dir erbaut in heißem Dank
Des Volkes Schaar
Den Hochaltar
Mit jauchzendem Triumphgesang.

Israelit. Seht, seht, es flammt von dem Altar empor
Ein Feuerstrom, und sprüht im Opferrauch.
Der Duft des Weihrauchs steigt zum Himmel auf,
Ein Zeichen uns, daß Gott sein Volk erhört.

Israelitin. Herr, führ' uns nun zum Ziel des langen Leid's,
Daß Zion's Töchter schau'n des Friedens Tag,
Sohn, Vater, Gatte nicht beweinen mehr,
Heimische Qual und blut'ge Schmach des Kriegs.
Dann tönt der Laut' und Harfe Klang,
Dann schallt im Chor süß freud'ger Ton, —
Seraphisch in melod'schem Sang,
Wie vormals sang Isai's Sohn.

(Ein Bote kommt.)

Bote. Von Kaphar-Salama (ich komm im Adlerflug
Mit Botschaft ungestümer Freude)
Naht' Josias und sein Heer, geschmückt
Im Panzerkleid; der Schilde Reih'n
Von Gold und Erz durchblitzten weit das Feld,
Voran von Elephanten, thurmbewehrt,
Ein schrecklich Heer. Doch Judas, ungebeugt,
Kam, focht und siegte über all die Macht.
Noch mehr! Nikanor liegt mit Tausenden,
Der trotzige Nikanor, der so frech
Den Herrn verwarf, und schon ein Denkmal sich
In frechem Uebermuth erhöh't
Für Siege, noch unerkämpft. —
Doch seht! der Sieger erscheint; auf seinem Speer
(Zu tilgen alle Furcht)

Seht da des Frevlers Haupt und Hand,
Die mit Verderb bedrohten unser Land.

Chor der Männer. Seht den Sieger ruhmgekrönt!
Schallt Trompeten, Cymbeln tönt!
Festlich streut den Lorbeer hin,
Preist im Siegslied feiernd ihn.

Chor der Jungfr. Seht, er kommt im Siegesglanz!
Singt zur Flöt' und schlingt den Tanz;
Ros' und Myrthe, zartbelaubt,
Umkränz' des Helden göttlich Haupt.

Alle. Seht den Sieger ruhmgekrönt!
Schallt Trompeten, Cymbeln tönt!
Festlich streut den Lorbeer hin,
Preist im Siegslied feiernd ihn.

Singt unserm Gott, und dankt ihm liebeheiß,
Den Sieg zu krönen mit endlosem Preis.

Judas. Süß strömt das Lied in mein entzücktes Ohr;
Engel wohl stiegen froh herab,
Zu lauschen eurem Sang
Für Israel's Herrn und Hort.
Doch schweiget nun; die Leichenfeier rüstet
Der Schaar, die muthig fiel im Kampf.
Dem Eleazar weiht besondern Ruhm:
Durch Leichen bahnt er sich den Weg
Zum Haupt der Elephanten hin, und überwältigt
Vom Tiefdurchbohrten, siegt er in glorreichem Tod.

Mit Ehre sei Verdienst gekrönt,
Daß nie umsonst der Schlachtruf tönt;
Daß kampfbegierig jeder hört,
Der Krieger willig fliegt zum Schwert.

Und ſiegend oder fallend erbt den Preis
Auf Erden hier und dort im Himmelskreis.

Eupolemus kommt.

Eupolemus Fried' über Juda, Fried' und Sicherheit!
Von dem Senate des gewalt'gen Rom
Trag ich den feſten Freundesbund euch an.
Rom, wenn ſich wider uns ein Feind erhebt,
Steht auf zu unſerm Schutz mit ſeiner Macht,
Uns ſchirmend mit dem Arm zu Land und See,
Des Frevlers Zaum, des Unterdrückten Hort.

Chor. Dem großen Gott ſei aller Preis und Dank,
Der je von Erden auf zum Himmel drang.

Israelitin. Zur Erde kehr' die Dankbarkeit zurück;
Preiswürdig iſt auch unſer Held und Freund.
Kommt, meine Töchter, kunſtgeübter Hand
Den Kranz zu flechten für des Siegers Haupt,
Und euer Sang verkünde aller Welt:
Der Muth der uns beſchirmt, die Kraft die half,
Schuf eine Zeit, die ſegnend uns gebracht
Süß Labſal, Friedenskraft und endlos Glück.

Israelit u. Israelitin. O holder Friede, reich an Luſt,
Süß labt dein Segen jede Bruſt.
Wo ſonſt der Fuß des Kriegers trat,
Wallt lachend nun die goldne Saat.
Die Schlachttrompete ſchweigt, und nur der Schlag
Der Morgenlerche weckt den jungen Tag.

Simon. Frohlock', o Juda! ſtimmet all' ihr Reih'n
Der Cherubim und Seraphim harmoniſch ein.

Chor. Halleluja! Amen.

Josua.

Von Thomas Morell.

1747.

Personen.

Josua.	Achsa, Kaleb's Tochter.
Kaleb.	Ein Engel.
Othniel.	Chor der Israeliten.

Act I.

1. Scene.

Josua, Kaleb, Othniel, Achsa, Hoherpriester, Priester, Führer und Aelteste mit dem Chor der Israeliten.

Nach dem wunderbaren Durchgang durch den Jordan und Eintritt in Kanaan.

Chor. Ihr Söhne Israel, schaart euch all' zum Chor,
Singt frommen Dank und Preis dem Herrn empor!
In Gilgal und am Jordanstrand erschall':
Nur Er ist groß, Jehova, Herr im All.

Josua. O Freunde, seht, welch hoher Lohn uns wird,
Wenn fest und fromm dem Himmel wir vertrau'n.
O blieb dieß Volk getreu des Herrn Befehl,
Sah'n schon die Väter dieß uns verheißne Land!
Doch treulos dem Gesetz, das Gott verlieh'n,
Sah'n sie die Wüste nur und frühen Tod.

Kaleb. O Josua, du im Krieg und Frieden groß!
Als Moses zu der ew'gen Heimat schied,
Wie endlos segnet' uns der Himmel da,
Der uns solch einen Held zum Führer gab!
Kühnheit und Ehre schmückt dein Kriegerschwert,
Weisheit und Milde deinen Richtersitz.
Du Held der Weisheit, Held der Macht!
Jehovah's Gnad' und Segen wacht,
Daß all dein heilig Werk gedeiht.
Die Nachbarreiche schau'n mit Neid
Die Seligkeit und Herrlichkeit,
Die rings dein Volk erfreut.

Achsa. Frauen und Jungfrau'n rufen im Gebet
Den Himmel an für dich, den Hort des Volks.
Der erste Führer brach Aegypten's Joch,
Und durch dein heilig Schwert fällt Kanaan nun.
O, wer erzählt', o, wer vernahm
Vom Nile, der nicht weint' in Gram?
Und wer schaut hier des Jordan's Lauf,
Und athmet nicht in Freiheit auf?

Josua. Kaleb, hör' an, was nun mein Wort gebeut!
Wähl' Einen Mann dir aus von jedem Stamm:
Zwölf Felsen dort aus der getheilten Flut,
Wo in dem Fluß die heil'ge Lade stand,
Richt' auf in Gilgal; nimm zwölf andre hier,
Und stelle sie im Schooß des Stromes auf.
Und wenn die Enkel dereinst sie forschend schau'n,
Sei der Gedächtnißsäulen Antwort dieß:

Josua u. Chor. Der späten Nachwelt sei durch uns bekannt
Der Wunderdurchgang zum gelobten Land.
Ein Wassernall stand bang der Jordan auf,
Und rückwärts zu der Quelle rollt sein Lauf.

Joſua. So lang ſei eingedenk dieß Land
Des Heils, das Gott uns hier geſandt.
Weil Kidron's Bach nach Jordan's Thal
Die Silberwelle rollt,
So lang der Sonne Flammenſtrahl
Auf Kanaan ſtreut ſein Gold:
So lang ſei eingedenk dieß Land
Des Heils, das Gott uns hier geſandt.

---

2. Scene.

Othniel, Joſua und Israeliten. (Ein Engel erſcheint.)

Othniel. Doch, wer iſt dieß? — — welch ſchauerlich Geſicht!
Ein göttlich Bild, im goldnen Kriegsgewand!
Mit würdevollem Blick und edler Huld
Bewegt ſich's langſam ernſt erhabnen Gang's;
Von braunem Haar der Nacken rings umwallt,
Vom Schwert die Hand, vom Helm bewehrt das Haupt;
Sein kriegriſch Antlitz und ſein funkelnd' Aug'
Sagt einen Helden oder Engel an.
Hehres, holdes Weſen, ſprich!
Schwangſt vom Himmel her du dich?
Lehre deines Rechtes Geiſt,
Ob du Freund, ob Feind du ſeiſt!

Engel. Joſua, von Gott geſendet grüß' ich dich,
Der Heerfürſt aller Himmelsſcharen bin ich.
Löſ' von dem Fuß den Schuh, denn all' dieß Rund,
So weit dein Auge reicht, iſt heil'ger Grund.

Joſua. Tief zu der Erd' o ſich gebeugt mich knien,
Bereit, dein Wort in Ehrfurcht zu vollziehn.

Engel. Führer von Israel, so spricht Gott durch mich:
Es falle Jericho, und fall' durch dich!
Wirf den Tyrann und seine Heidenbrut
Vor dem Altar der Götzen in ihr Blut;
Der Thürme Wehr, der Mauern stolzer Wall
Zertrümmre und zerstäub' in seinem Fall,
Weit in die Luft die Asche sei gestreut
Und Nam' und Ort dem Untergang geweiht.

Josua. Daß du gebeutst, dieß hehe Recht ist dein;
In Demuth zu vollziehn, die Pflicht ist mein.

(Der Engel verschwindet.)

Auf, Israel, auf, ergreift den hellen Stahl!
Im Kampfe entbrennend,
Die Wälle berennend,
Brecht ein wie Blitzes Strahl.

Chor. Der Herr gebeut, und Josua winkt:
Jericho fällt, der Wüthrich sinkt.

3. Scene.

Othniel allein. Später Achsa und Chor.

Othniel. Auf dieß Gefild, wo ew'ger Fried' entzückt,
Der Heerden bunte Schaar die Auen schmückt,
Wo reich des Frühlings voller Segen lacht,
Der Quellen Labsal und der Wiesen Pracht;
Hier in den trauten Schattenhain der Flur
Lockt Liebe mich auf Achsa's holde Spur.

Achsa O Othniel! Othniel!

Othniel. War es nicht mein Nam'
Othniel, deß sanften Ruf mein Ohr vernahm?

Adja. O Othniel, tapfres Blut,
Dir lehne Gott den treuen Muth.

Othniel. Es ist Achja's Ton! wer auch als sie allein
Schlüpft in sich innig süß' Gebet mich ein?

Adja. Doch sieh, er kommt, er folgt der liebe Spur.

Othniel. Heil, heilte Jungfrau dieser Siegesflur!
Wie süß wohlthätig fällt dein Gruß mein Ohr!

Adja. Dein Preis gebühret der Luft beschwingtem Chor.
Horch, 's ist der Vögel Morgenschlag!
In froher Lust
Schwillt ihre Brust
Und weckt auf jedem Busch den Tag.
Von früh bis spät ertönt ihr Sang
Und füllt den Hain mit süßem Klang.

Othniel. O, du entflammst der Liebe reinste Glut,
Erfüllst mit edler Kraft und tapferm Muth;
Dein Zauber wirkt, daß heiter glänzt die Au,
Die Nebe weller rankt im Morgenthau,
Lichter die Lilie, Rose dunkler blüht,
Und die Granat' in tiefrem Purpur glüht,
Daß Früchte und Blumen süßre Düfte streu'n;
O laß der Lieb' und Freiheit hier uns freu'n.

Adja. Es rauscht der Sturm in blauer Flut
Und kennt nicht Ruh' noch Rast;

Othniel. Nicht Hagelschlag, nicht Sturmesmuth
Zerstöret das Saatenland.

Beide. Stets prangt der Frühling neu und reich,
Wie { Achja's / Othniel's } Liebe treu und gleich.

Othniel. Der Schlachtruf schallt: zum süßen Zeichen
Des Feindes Blut, den Liebesglut entflammt!

Nicht ich als Sieger, mild kein Vater auch,
Der edle Ritter, wie sein Amt mir heißt.

Chor. Das Herr des Herrn verleih ihm Schutz und Schirm,
Der Engel Schaar heil' ihn im Sieg zurück!

Act II.

1. Scene.

Vor Orleans.

Jeanne, Dunois, Clermont, Raoul und Thibaut.
Die Vorigen treten vor Orleans auf.

Jeanne. Sieh dort, der Herrn Befehl hab ich vollführt;
Tief in den Staub sinkt bald die Stadt dahin.
Heut, da der Tag der Schicksals ihr erschien,
Blast die Trompeten, jauchzt und stürzt in's Herr!
Jeanne d'Arc wendet sich hinweg vom Vordertheile.

(Die Thore von Orleans öffnen sich.)

Jeanne d'Arc. Ehre sei Gott! es wandt der Herr sein Blatt,
Chor. Er trifft die Burg, die stolzen Thürme fällt.
Die Mörder beben bei dem Schreckensschall,
Gott kommt, Grimm schaudt, es leuchtet das Gericht.

Dunois. Der Gott lenkt nieder: Theilt die Schaaren aus,
Im Feindes Blut taucht ein die Kampfer Hand;
Faßt Lanze jetzt und Trompet all' in Hand,
Bot der zum Grunde sei die Burg zerstört:
Trab e. gekrallt ins blut'ge Streit der Schwerter,
Bot schreit der gottentsandten Rache Hand.

Seht, wie rast der Flammen Wuth!
Hört den Schrei der Angst und Noth!
Der große Tag der Herrn erschien,
Und Orleans, es sank dahin.

Achsa. [All ist'scher Stolz und eitler Sinn,
Wie fällt er bald dahin!
Der härteste Fels auf den wir bau'n,
Ist festes Gottvertrau'n.]

---

2. Scene.

Das Lustzelt.

Josua, Kaleb, Othniel, Achsa, Hohepriester, Priester, Leviten, Aelteste und die ganze Versammlung des Volkes.

Josua. Nun rüste sich in Eil' das ganze Volk,
Zu feiern dieses Fest in frommer Pflicht.
Ewiger Zeit sei dieser Brauch gesetzt:
Zum Mahl ein Lamm und ungesäuert Brot!

Josua u. Chor. Allmächt'ger Herr im Himmelskreis,
Nimm unsern Dank und Preis!
Dein Segen war mit uns am Nil,
Als der Erstling Aegypten's fiel.

Doch o, welch Wunder, daß dein Aug
An dem Schilfmeer dem Volk erschien!
Auf trockenem Grund war unser Gang,
Weil Pharao und sein Heer versank.

In gabst in der Wüsten Noth
Den Feuerquell, das Mannabrot;
Deine Nähe ward uns auf Sinai kund,
Wie du gewährst Gesetz und Bund.

---

3. Scene.

Josua, Kaleb und Chor der gottesdienstlichen Versammlung.

Kaleb. Josua, die Schaar, die du entsandt von hier,
Das Heer der Feinde in Ai zu erspäh'n,

Erfüllt von Stolz, geblendet durch das Glück,
Sprach nur mit Hohn von ihrer Macht und Zahl.
Nicht überspannt, vertrau'n wir dem Gericht,
Hat nun wird uns zu spät der Irrthum kund:
Das Heer entwich in Schmach, — o grauser Tag
Herab! Israel klagt, laut jauchzt der König Ai'e.

Chor. Wie hallt die stolze Hoffnung schwankt!
Der Sieg ist hin, der Ruhm entwandt!
Noch einmal, Israel, sieh dein Heer,
O bergt das Schwert und senkt den Speer!

Josua. Was soll mich klagen? Erfreut das feige Herz!
Der Muth stählt euer Schwert und schärft den Pfeil.
Gedenket Jericho's! und höh'rer Sieg
Belohnt den Kampf; der Herr beschirmt sein Werk.
Auf, in neuem Kampfesmuth,
Jede Brust entflammt in Gluth!
Und die Heiden jählings hallt
Voll Schrecken unser Stahls Gewalt.

Chor. Auf, mit erneutem Kampfesmuth!
Jede Brust entflammt in Gluth,
Der Heiden Scharen jählings hallt
Voll Schrecken unsers Stahls Gewalt.

6. Scene.

Vorige. Rahab.

Rahab. Nun gilt's dem Heere Rath! Der Krieg leg' ab
Den grauen Pfeil und lächle freundlich mild.
Die Nacht'zeit, wenn Rahab mir recognoscirt,
Weiß ich mit ihr der Thür und dem Gitter

Kämpft der Held nach Ruhm begehrend,
Schwelgt er in der Lust des Kriegs,
Doch ihm winkt, zur Liebsten kehrend,
Bittrer Lust der Kranz des Siegs.
Krieg entflammt zu Thatenglut,
Liebe lehrt den zartern Muth.

Desd. Der gnäd'ge Gott erhörte mein Gebet,
Und meinem Othniel lieh er mächt'gen Schutz.
Ist er mir ferne, seufzend weil' ich dann;
Kehrt er zurück, wie jauchzt mein Herz in Lust!
Wie Sonnenlicht die Blum' erquickt,
Die sank, vom Regensturm gebeugt,
Das schwere Haupt gebeugt;
So füllt sein Blick mich frisch mit Lust,
Durchstrahlt wie Blitze meine Brust,
Und jeder Gram entweicht.

5. Scene.

Zu Ihnen Kaleb.

Kaleb. [Wie, ich ich recht? — Verwirrung füllt mein Herz, — —
Gieb diese Thorheit nicht dem Kaleb kund —
Nun, da in Mosens Israels Jugend strahlt —,
Daß Othniel sündig tändele fern von hier.

Othniel. O warum, Kaleb, schmähest du mein Herz?
Dieß reine Wesen läutert diese Glut.

Kaleb. Dein Ruf steht auf dem Spiel. — Tochter, hinweg! — [

(Desd. ab.)

6. Scene.

Kaleb, Othniel.

Kaleb. O, daß die Brust erglühen in Kampfesglut!
Du kennst die Pfad, durch welche Gideon
Sich einmal den Bund, den wir jetzt verjagt.
Bald war sich Bündnis allen Herden kund;
Abenjakob, in Jerusalem Herr,
Führt die vereinte Macht der Städtefürsten an,
Und schwarz Verderben der empörten Stadt.
Seht Ihr den Bund? und nimmer soll's geschehn,
Daß unser Zorgant umsonst uns Hülfe nahm.

Othniel. Nimmer, fürwahr, weil Ehre in uns lebt!
Israel's und Gideon's Heil sei stets nur eins.
Völker, die den Nahm erstrecken,
In dem Buch der Zeit zu lesen,
Sein des großen Werks bedacht:
Treue ist die Bahn zur Macht.

7. Scene.

Josua, Kaleb, Othniel, Hebräer, Bewaffnete stehen zur Schlacht bereit.

Josua. Brüder und Freunde, wie formet sich mein Heer:
Ob einer Muth's und fest vereinten Sinn's.
Was stemmt dem Feinde sein unzählig Heer,
Sein wüst Volk, der Kriegeswagen Schaar?
Dieß ist der Tag, der scheint auf Kanaan's Trost:
Traut auf den Herrn, und euer ist der Sieg.

(Kampf.)

Kaleb. So hilft der Herr an diesem Tag:
Greift an, verfolgt! „Jehovah" ist das Wort!

Josua. Du Licht des Tags, das hoch am Himmel thront,
Hemm' deinen Lauf, steh' still auf Gibeon!
Und du, o milder Schein der Nacht, o Mond,
Steh' still, und weile über Ajalon!

Chor. O seht! es hört die Sonn' auf sein Geheiß!
Am Himmel hemmt den raschen Lauf ihr Kreis!
Vor unsrer Macht, o seht den Feind entfliehn,
Seht, wie er wankt und weicht und sinkt dahin!

Act III.

1. Scene.

Josua, Kaleb, Othniel, Achsa und Phratiten.

Chor. Heil! mächt'ger Josua, Heil! dein Preis
Schallt laut in deines Volkes Kreis.
Auf Kindeslinder erbe fort
Dein Nahm in ew'gem Lieb und Wort!
Ein Ehrendenkmal thürmen wir
Dem Hort und Schutz der Freiheit hier.

Achs. [Selig, dreifach selig wir,
Nun uns schmückt der Freiheit Zier!
Wahrt im Volk den Edelstein,
So klar, so glänzend und so rein]

Josua. Kaleb, nun ruf' uns Eleasar her,
Entbeut zugleich die Führer Israel's,
Daß ich vollzieh' des Ewigen Gebot
Und in die Stämme theil' das heil'ge Land.

Kaleb Mit dir, o Heldherr, ward Jephunne's Sohn
Gesandt, zu spähn das Land, das du bezwangst:
Hebron zuerst, deß Früchte wir zum Herr

(Vollstäng'gen Wein, Brig' und Granat') entführet.
Die Männer prüften sorglich ihre Kraft,
Und die Erob'rung schien ein leichter Spiel.
Herr schwing' ich hier! denn ach, unselig Volk!
Vergagte Späher berichten anders Sinn's;
Vergrößern die Gefahr und Zahl des Feind's,
Und schlagen unser Heer mit banger Furcht.

Josua. Fest wie ein Fels, an dem die Welle bricht,
Se standest du und trotztest ihrem Trieb'n.
Das Heer verstummt, und Moses sprach zu dir:
„Kaleb, das Land, das jüngst dein Fuß betrat, —
„Merk' wohl ich sag'! denn also will's der Herr, —
„Soll ewig dein und deiner Kinder sein."
Wohlan, die Worte unsers Gottesmann's
Vollführe ich! und Hebron ist nun dein.

Kaleb. Mein Herz ist voll; welch sagenvoll Geschenk!
Wie sag' ich würd'gen Dank dem Herrn und Dir!
Soll ich in Kanaan's Segensau'n
Das Ende meiner Tage schau'n?
Und wenn am Ziel mein Wanderstab,
Soll ich mit Abram ruh'n im Grab?
Für so viel Gnad' und Huld erschall'
Unendlich Lob dem Herrn im All.

Chor. Für so viel Gnad' und Huld erschall'
Unendlich Lob dem Herrn im All.

Othniel. O Kaleb, Schreck der Feind'e, der Gerunde Trost!
So hätten wir den Kampfpreis deinem Schwert.
Doch noch ist nicht dein Erbtheil ganz befreit,
Debir noch fehlt, Debir, der Riesen Sitz.

Kaleb. Jahre des Kriegs erschöpften meine Kraft;
Rath blieb allein, der Schmuck des Alters, mir.

Iſt nun ein Krieger willig und bereit,
Zu wagen, ob die ſtolze Stadt er bezwingt?
Er ſelbſt, ſein Haus, empfange reichen Lohn.
Ja, höchſten Preis — Achſa ſei ſeine Braut.

Othniel. Glorreicher Preis! den Kampf wag' ich allein!
Entzückend Wort! Kaleb, die Stadt iſt dein.
Geſchehen, umringt mich!
Dem Sturm biet' ich Hohn.
Kein Schrecken bezwingt mich,
Iſt Achſa mein Lohn.

2. Szene.

Joſua, Kaleb, Achſa und Israeliten.

Chor. Vater der Gnade, hör' dich flehn, o hör',
Und ſchirm' den Helden, der uns Schutz und Wehr!

Joſua. In zarter Jugend vollführte dieſer Held,
Was auch in künft'ger Zeit unglaublich ſcheint.
Kaum war ſein Name noch genannt im Volk,
Glänzt er voran ſchon in dem Buch des Ruhms.
Rieſen bezwang er, daß die Welt erſtaunt,
Und ſchirmt des Landes Freiheit und Geſetz.

Chor der Sehr den Sieger ruhmgekrönt!
Männer. Schallt Trompeten, Cymbeln tönt!
Feſtlich ſtreut den Lorbeer hin.
Preiſt im Siegslied feiernd ihn.

Chor der Sehr, er kommt im Siegesglanz!
Jungfr. Singt zur Flöt' und ſchlingt den Tanz;
Reif' und Myrthe, zart belaubt,
Umkränz' des Jünglings göttlich Haupt.

Alle. Seht den Sieger ruhmgekrönt
Schallt Trompeten, Cymbeln tönt!
Festlich streut den Lorbeer hin,
Preist im Siegslied feiernd ihn.

3. Scene.

Die Vorigen. Othniel.

Kaleb. Heil dir, mein Sohn! mein Othniel, gut und groß!
Des Vaterlandes Schützer und sein Stolz.
Nimm deinen Preis, des Himmels schönsten Lohn,
Und Lieb' und Treu' beglücke euch mit Heil.

Othniel. O welche Sprache, welches Herz erfaßt
Die Lust, das Glück, den Segen, den du gießt?

Achsa. Preis sei der Macht, die schirmend dich gelenkt;
Preis sei der Macht, die gnädig mir dich schenkt!
O hätt' ich Jubal's Harf'
Und Mirjam's Ton und Klang!
Mein Spiel stimmt' ich gleich ihm zur Lust,
Mein Lied gleich ihr zum Freudensang.
Doch schwach nur singt den Dank mein Lied,
Der mich für Gott und dich durchglüht.

Othniel. So lang' ich leb', beharr' ich alle Zeit
In gleicher Dankbarkeit und Lieb' und Treu'.

Othniel. O lieblich Kind, so wundergleich,
An jeder Anmuth Zauber reich!

Achsa. O edler Freund, zum Ruhm erblüht,
Von Lieb' und Tapferkeit durchglüht!

Othniel. Wie du an Schönheit ragst empor,

Achsa. Wie du an Kühnheit ragst empor,
Beide Se auch an Treu' strahlst du hervor.

Kaleb. Weil stolze Zwingherren, trotzend auf Gewalt,
Spottend der Treu', der Welt Verwüstung drohn,
Rühmet Israel den Führer hehr und gut,
Den Freund der Freiheit, seines Landes Hort.
Gesegnet sei, erhebt dem Herrn
Das Lied des Dank's, des Preises Sang.

Chor. Dank sei Jehova ehrfurchtsvoll gebracht,
Der hoch im Himmel thront in ew'ger Macht.
Halleluja.

Alexander Balus.

Von Fr. Nicolai.

1761.

Personen.

Alexander Balus, König von Syrien.
Ptolemäus, König v. Aegypten.
Jonathan, Jüdischer Hohepriester.
Cleopatra, Tochter d. Ptolemäus.
Olympia, ihre Vertraute.
Chor der Israeliten.
Chor der Priester.

Act I.

1. Scene.

Alexander, Jonathan, Ptolemäus, Cleopatra und Chor der Priester.

Bei der Eröffnung Alexanders von der Ermordung des Demetrius.

Chor. Siegbegeistert, kühn durch Mithra,
(Quell des Lichts im ew'gen Strahl,)
Singen wir Balus, singen wir Mithra
Preisgesänge ohne Zahl.

Alexander. Ihr weint, ihr tapfren Freund' in diesem Streit,
Hat gute Glück gleichheit unserm Kampf.
Demetrius sank hin, und Syrien grüßt
Den neuen Herrn in freudevollem Ruf.
Ich will ihm melden alle Königspflichten,
Gnade, Gerechtigkeit

Jonathas. Mein edler Fürst!
Die Söhne Israel's (des Friedens froh
Nicht minder, als voll Muth und kühn im Krieg
Beim Ruf des Vaterlands,) erfreuen sich
An deinem Glück. Und treu, und mehr als treu,
Mit Hand und Herz erneuern sie den Bund,
Den jüngst gewährte das gewalt'ge Rom.

Alexander. Er sei mir heilig. Grabt es ein in Erz,
Daß Jonathan ist Alexander's Freund;
Und Bruderliebe fülle unser Herz
Und herrsch' in unserm Rath.

Jonathas. Bezeug' es Gott!
Der du geknüpft dies Bruderband,
O Herr im ew'gen Licht,
Schirm' diesen Bund mit starker Hand
Bei Treu' und Lieb' und Pflicht.

(Trompetenschall.)

Ptolemäus. — Und so beut auch Aegypten dir
Das Pfand der Treue mit Trompetenschall.
Sei rings umher den Völkern allen kund:
Balas gebeut Aegyptens Heeresmacht,
Sei's für den Schutz, sei's für den Glanz des Throns.
O selig der Held, von dem Völker erfleh'n,
Im Rath ihn zu stützen, im Kampf zu umstehn:
Denn fest ruht der Thron, der auf Eintracht gestellt,
Wie der Einklang erhält all den Bau dieser Welt.

Cleopatra. Die Segenswünsche für des Vaters Freund
Bring' im Gesange des Volks auch ich dir dar.
Doch wie soll Cleopatra dir erfreu'n
Dein fürstlich Ohr, wenn nicht Apelle selbst
Mit seiner Harf' begleitet meinen Sang?

Horch! horch! er ſchlägt das goldne Spiel!
Sein Muſenchor, im Freudgefühl,
Singt Alexander's Glück.
Du, freundlich Echo, lauſch' dem Klang,
Und wirf den ſüßen Zauberſang
In heldem Schall zurück.

Alexander. Sei es mein höchſter Ehrgeiz, mich zu mühn,
Daß ich dir dieſe Huld durch ächt Verdienſt
Mit Dank vergelte.
Mein Leben verpfänd' ich,
Zu Dienſt dir beſtändig,
Dir ewig zu Dank,
Weil fertklingt im Buſen
Das Lied mir der Muſen,
Dein lieblicher Sang.

Chor. Ihr ſel'gen Völker all,
Lauten Siegesruf erhebt im Kreis!
Im Chorgeſang mit Freudenſchall
Singt Alexander's Preis.

2. Scene.

Alexander, Jonathan.

Alexander. Mein Jonathan,
Haſt du gehört den Liedreiz? haſt gelauſcht
Dem Tonſpiel ihrer Augen? O wie erſchien's
Weit ſüßer noch, als ihrer Stimme Klang.
Schönheit iſt ein Verführer, mein Freund,
Der ſelbſt den ſtärkſten Willen niederbeugt,
Und auch der kühne Feuſt in Feſſeln ſchlägt.

O welche Zauberkraft entſtrömt
Dem Liebesreiz der Frauen!
Sie ſind der Schöpfung Meiſterwerk
Und Krone und Preis zu ſchauen.

---

3. Scene.

Cleopatra. Aſpaſia.

Cleopatra. Schalkhaft ſpielt mit ſchlauen Blicken
Amor, lockend mit Entzücken,
Gaukelnd um mein wundes Herz.
Schmerzlich ſehnt mich's zu entrinnen,
Doch umſonſt iſt mein Beginnen,
Tiefer wühlt der Wunde Schmerz.

Aſpaſia, ich weiß nicht, wie mich quält
Dies Zwiegeſpräch. Gib, ew'ge Macht, daß es
Zum Guten war! doch bin ich krank vor Pein.
Sahſt du den König, Aſpaſia? ſchien er nicht
Ein Held fürwahr, auf deſſen edlen Brau'n,
Strahlend im reif'gen Jugendglanz, der Gott
Der Liebe ſich den ſteilen Thron geſtellt?

Welch ſelig Loos wär' uns erzielt,
Wie lebten wir ſo wonniglich,
Zög' ſtill Verdienſt die Lieb' an ſich,
Die ſchlaue Kunſt ſo leicht uns ſtiehlt.

Aſpaſia. Gib Lauf den heißen Klagen deiner Bruſt,
Und zög're nicht, o Theure, zu geſtehn
Des Herzens ſtillen Zug. Es iſt ein Lohn,
Den ſeinen Lorbeern einzuflechten noch
Du nur vermagſt; nur Er verdient dein Herz.

So soll ein lächelnd heit'rer Blick,
Traut Umfangen,
Süß Verlangen,
Thränen stets des Kriegers Glück,
Wenn nun er siegerfreh vergißt
Das Schlachtgewirr
Und Schwertgeklirr,
Und ganz der Liebe Beute ist.

Cleopatra. O Seligkeit —

Aspasia. die Seligkeit sei dein!

Cleopatra. Wenn weder flache Sitte lenkt die Wahl, —

Aspasia. Noch flüchtig blinde Neigung sie bestimmt, —

Cleopatra. Nein, gleiche Lieb', auf gleichen Werth gebaut,
Mit reinem Triebe schürt die stete Glut.

Beide. O wie süß ist, wie entzückend,
Reiner Liebe treuer Sinn!
Allerlebend, allbeglückend
Fließt der Tage Lauf dahin.

---

4. Scene.

Jonathan und Alexander.

Jonathan. Warum hängt dieß thränenvoll der düstern Stirne
Auf deinen Brauen, während deine Brust
In heiß'rer Qual ringt? hat das Königskind,
Würdig fürwahr der Liebe Alexander's,
Besiegt den mächt'gen Siegesheld? Nenne dich selbst!
Begehre du, sie wird dir nicht versagt.

Alexander. Ja, sei es so — schnell rüstet Rittschaft mir
Mit reichen Gaben aus, würdig der Braut.

Doch e, der Gaben! wär' mein die ganze Welt,
Für ſolche Perle wär' zu klein der Preis.
Prahle der Held in Waffen ſtark,
Und prunke mit Thaten voller Mark;
Doch ſchlägt die Schönheit, ſtärker noch,
Den Sieger beſieget in's Joch.
Entflieht auf Amor's Schwingen leicht!
Ihr ſäumig trägen Stunden, weicht!
Bringt mir den Spruch, der Qual und Noth
Und Zelter endet: Leben oder Tod!
Amor ruft zum Kampf nun auf,
Folgt mir nach, dem Ruf bereit!
Eil', o Hymen, raſch heran.

5. Scene.

Jonathan und Israeliten.

Jonathan. Ihr Söhne Juda's, nun im Feſtgeſang
Preist das Glück des Tags. Es ruht das Schwert
In Israel; der Friede kehrt zurück;
Und Freiheit nun, die unſer höchſtes Glück,
Des Lebens Leben iſt, ſie ruft uns auf
Zum Preis des Gebers und zu lautem Dank.
Du Gott, der alles Heil uns ſchuf,
Glück, Freiheit auch und Ruhm,
Zu dir ſchallt dankvoll Juda's Ruf
Aus deinem Heiligthum.

Chor. Dieß iſt dein Werk, allmächt'ger Gott!
Glück, Freiheit und auch Ruhm.
Zu dir ſchallt dankvoll Juda's Ruf
Aus deinem Heiligthum.

Act II.

1. Scene.

Alexander, Jonathan und Soldaten.

Alexander. O Hoffnung, du aller Menschen Trost,
Süß Labsal allem Schmerz!
Weiß, daß ein freundlich Glück mein Herz,
Mein wonnezitternd Herz erfreut.
So stillt die kranke Brust ihr Weh
Und lenkt ihr Steuer durch ebne See.

Jonathan. Lang, lang und glücklich leb' e Herr! So spricht
Der Bote von Aegypten: Ptolemäus
Bittt dir sein Kind, und Cleopatra harrt
In allem Glanze einer reichen Braut
Zu Ptolemais auf den Tag des Glücks.

Alexander. Eilig laß uns hin, mein Jonathan,
Und aller Last des Staats vergessend lebt,
Leben dem Glück und schwelgen in Entzücken.

O Mithra, all dein Strahlengeist
Ström' aus in Glanz und Pracht.
Und segnend sei dem Brauttag hell,
Der uns entgegen lacht.

(Ein Bote kommt.)

Bote. Bleib' e mein König, und rüste den Arm
Zum Schutz des Thrones! Ein undankbarer Mann,
Vergeud den Verräther in der Hölle Nacht
Freundschaft, untergräbt den Thron und dich.
Nichtige Träume kündet dir dich, und drängt
Mich zu dem Wort, daß Jonathan der Mann.

Alexander. Du lügst! hinweg, eh' dich mein Grimm erreicht!
Bringt mir in Eil' das nichtste Patrouille.

Den Fürſtenreif: noch mehr verdient der Freund,
Mein Bruder Jonathan, auch will ich ihm
Den Potenlehn erhöh'n; denn heilig iſt
Der Tag der Ehre, Dankbarkeit und Liebe.

Jonathan. Es gibt im Menſchen keine Trefflichkeit,
Die bändigte das Gift der falſchen Zunge.
Entflieh' dem Stachel ſchnöder Läſterung.
Die dorn'ge Bahn muß jeder Edle gehn;
Stets in Gefahren, und doch ſtets bewahrt
Im ſichern Schutze des Allmächt'gen dort.

Läſtrer du! dein falſcher Mund
Schnellt umſonſt den gift'gen Pfeil,
Wiſſ', er prallt zurück in Eil',
Schlägt das eigne Herz dir wund.

Chor. O Läſterſucht, du folgſt der Tugend,
Schatten gleich, doch folgſt ihr fluchend;
Flieh' aus dieſer Lichtwelt, flieh',
Du, entſtammſt dem Schattenreich,
Dorthin, dorthin weich'!
Geh' mit allen ſchlauen Trügen,
Deinen Ränken, Liſten, Lügen,
Weil' in Nachtgrau'n ewig dort.

2. Scene.

Cleopatra und Alpaſia.

Cleopatra. Ach, was beklemmt mir ahnungsvoll die Bruſt?
Was zagt mein Herz am Ziele ſeines Glücks?
Iſt er nicht ſchön? und tapfer? gut? ein König?
Und alles, was verdient der Liebe Lohn?

Und doch drückt Sagen mir — ich weiß nicht was
So schwer auf meiner Brust und dämpft ihr reines
Glück.
Bange schwebt mein Herz in Pein,
Freud' umfängt mich,
Furcht bedrängt mich,
Jede Qual, o Lieb', ist dein.
Liebe, heller, böser Gast!
Lustdurchzittert,
Angsterschüttert,
Lebt die Brust, die du erfaßt.

Aspasia. O gib dem Wind, Geliebte, diese Pein
Und eitle Furcht; auch wähne sie nicht entstammt
Weissagungsheller Ahnung des Geschicke, —
Nein, nur dem Herzen, das in keuschem Streit
Dem Wunsch und Angst harrt des nahen Festes.
Ruhm, Ehrgeiz und Liebe, was immer entfacht
Ein Feuer von reiner und dauernder Macht,
Vereint in der Wahl sich des Fürsten so groß,
Verbürgend ein wonniges seliges Los.
So gib denn dem Winde dieß Leid, das dich nagt,
Da verheißend der Morgen des Trostes dir lacht.

3. Scene.

Ptolemäus allein.

Ptolemäus. So weit gelieb die Saat zu reifer Frucht:
Freund Alexander stürmet in das Netz.
Freund? Bruder, Sohn, was immer er sei, er fällt
Er fällt vor meinem Ehrgeiz. Darum nur
Bot ich ihm meine Tochter; darum nur

Knüpft' ich so fest die Bande unsres Bundes,
Bis er gereift zum Sturze. Ja, ich frech,
Doch nur nach diesem Raub. Nun schleud're ich rasch
Den selgen Bräutigam vom geträumtem Thron;
Sein Erbe sei, der meiner Leitung folgt,
Der junge Demetrius.

Jugend! schwacher Thoren Gott!
All dein Ruhm ist mir zum Spott;
Eitler Wahn, des Feiglings Traum!
Kühne Kraft kennt keinen Zaum,
Keine Furcht beugt, rüst'gen Muth,
Brausend gleich des Sturmwinds Wuth.

4. Scene.

Jonathan, Alexander, Cleopatra und Chor der Athen.

Jonathan. Ihr frohen Völker, laut aufjubelnd sprecht
Den freud'gen Preis im Feierliede aus!
Balas und Cleopatra preiet der Sang.

Chor. Jauchzt dem Paare froh und laut!
Hand-umschlungen,
Lust-durchdrungen,
Kühn der Mann, und schön die Braut.

Alexander. Nun hat mein Glück erreicht die selge Zeit,
Wo Hoffnung stirbt in wonnigem Besitz.
Mithra, ich dank' dir: Cleopatra ist mein.
Du, heil'ge Nacht, sei Zeuge meiner Liebe,
Warm wie dein Feu'r und rein wie Mittagslicht.

Cleopatra. Weih', Isis, immerdar mein dankbar Herz
Dem Bund der Treu' und steter Liebe Pflicht.

Alexander. Heil, treue Lieb', heilbringender Bund!
Herzerquickung,
Geistentzückung,
Und selger Freuden Kranz flicht uns dein Band.

Cleopatra. Und selger Freuden Kranz flicht uns dein Band;
Friedensstille,
Segensfülle
Strut treuer Lieb' heilbringender Band.

Chor. Hymen, hör', Urania's Sohn!
Bring' in reichster Fülle dar
Deinen Segen diesem Paar;
Gib, daß reinster Liebe Lohn
Krönt den Tag und schmückt die Nacht,
Daß Heil und Glück stets hold ihm lacht.

Akt III.

1. Szene.

Ein Garten am Palast

Cleopatra allein.

Cleopatra. Gewiß, der Herzens Stimme geht nicht leicht
In seiner schlimmen Ahnung fehl. Und doch,
Wie eitel war all meine Furcht zuvor;
Denn ich bin selig, selig über Maß
In diesem Sitz der Freude und des Glücks.
Hier im Schirm der Waldesnacht,
Bei der Quelle Blumenpracht,
Füllt mein Herz mit Hochgefühl
Tief, der Liebe still Ziel.

Flieh' denn, eitle Furcht, von mir,
Freud' und Wonne nur lebt hier.

(Ein Räuber kommt.)

Räuber. Bethörtes Weib! dein Vater ſelbſt beſtimmt
Dir ein anderes Geſchick! Du mußt mit uns.

Cleopatra. Hilf, hilf, o Iſis! Alexander, hilf!

2. Scene.

Alexander. Später Jonathan und Israeliten.

Alexander. Ha, rief nicht meiner Cleopatra Stimme?
Die Stimme Cleopatra's wie voll Angſt?
Es kann nicht ſein! Wer dräng' in dieſe Burg?
Wer wagt' es frech und kühn, und ſtört uns auf
In dieſer Einſamkeit! — Doch war ſie hier;
Und ich verhieß mit ihr zu theilen hier
Die Luft und traute Stille dieſer Stätte.

Mächt'ge Lenker aller Welten,
O bewahrt den Liebling mir!
Schirmt vor Unfall mein ſüß Kleinod,
Unſchuld weiht ſie Eurer Hut.

Jonathan. Aufruhr, o Fürſt, verruchter Hochverrath
Fährt durch die Reiche wie mit Rieſenſchritt,
Und brüſtet ſich im Sieg. Der Syrier Stadt
Nahm Ptolemäus auf mit offnem Thor
Als deinen Freund und Vater. So genaht,
Beſetzt' er nun mit Kriegsmacht alle Städt'
Umher; in Antiochien nahm er dann
Die Doppelkron' Aegyptens an und Aſiens.

Alexander. Sprichst du vom Raub von Kron' und Reich, mein Freund?
Wir werden kämpfen drum. Doch weißt du nichts
Von Cleopatra? — — Sag', o Aspasia!

(Aspasia kommt.)

Wo ist mein Weib, wo Cleopatra? —

Aspasia. Zeit für verruchtes Geld, gab keine Wach'
Verräthern Zugang, die ihr Vater sandte,
Die sie geraubt für den Demetrius.

Alexander. Schrecken! Entsetzen! ruft die Krieger auf!
Zum Kampf, mein Jonathan, zu raschem Kampf
Mit diesem tück'schen Feind, daß ihn ereil'
Die Rache für den schnöden Treubruch.

Furie mit gluthfunkelndem Aug',
Auf in allem Grimm der Wuth!
Stets Verderb' in wilder Lust!
Daß mich Nach' mit Wonn' erfüllt,
Oder Tod mir freundlich stillt
All die Folterqual der Brust. (Ab.)

Aspasia. Gott! gab es je ein jammervoll'res Loos,
Als solch erhab'ne Größe im Verfall?
Wie sank er hin aus Macht und Lieb' und Glück,
Zum Opfer hin dem schnödesten Verrath!

Weh! was ist des Menschen Loos?
Mächt'ge Lust und mächt'ges Leid!
Nichts bleibt herrlich, nichts bleibt groß
In dem Wechsellauf der Zeit.

Jonathan. Kehr' er zurück, vom Lorbeer siegumkränzt
Die hehre Stirn! Doch ach, mir ahnt, daß ihm
Die Hülfe seiner Götter nimmer frommt,
Die nur ein Wahn, ein hehrer Schein uns sind.

Der Gott, der ſchuf den Sonnenball,
Zu leuchten in dem Weltenall,
Den bleichen Mond und jeden Stern,
Der ſtrahlt ſein geldnes Licht von fern;
Der Herr, allmächtig, wunderbar,
Jehova, Herr der Himmelsſchaar:
Nur Er verleiht den Sieg,
Nur Er allein, zu dem wir flehn,
Zu dem allzeit Judäa's Flehn
Empor zum Himmel ſtieg.

Chor. Sonn', Mond und Stern und alles Himmelsheer,
Gibt Gott Jehova Preis und Ruhm und Ehr'!
Nur ihn, den Schöpfer, den allmächt'gen Hort,
Ruft Juda an mit heil'gem Sang und Wort.

3. Scene.

Ptolemäus und Cleopatra.

Ptolemäus (zu Cleop.) Ja, er war falſch, o Tochter! treulos dir,
Und ſtellte mir nach Leben und nach Thron.
Nur Selbſterhaltung und des Vaters Sorg'
Um dich, mein Kind, bewog mich zu dem Sturz
Des jungen Eh'gemahls. Drum ſieh empor,
Und vergiß Alexander und empfang'
Den beſten Gatten, deines Vaters Wahl.

Cleopatra. O nimmermehr! nie war mein Gatte falſch,
Nicht dir, nicht mir, — ſo treu, ſo wahr, ſo gut!
Doch o! vergönne einmal noch den Blick.
Das Abſchiedswort von Ihm, dem ich vermählt
Durch Ehgelübd' und Treu' auf ewig bin.

Ptolemäus. Undankbar Kind! bei jeder heil'gen Macht,
Nie wirst du, nimmermehr, ihn wieder sehn!
Umsonst dein Schmerz! umsonst dein Flehn!
Bald wagt dein starres Herz nicht mehr
In Trotz zu weigern mein Begehr.
O Schwert, und du allkräft'ge Faust,
Du gibst allein den Sieg —
Kein andrer Gott, auf den du baust,
In Kampf und Schlacht und Krieg.

4. Scene.

Kleopatra allein.

Kleopatra. Wird Kleopatra jemals wieder froh?
O nein, was auch mein Vater mir gebeut,
Er wendet nicht den Lauf des bittern Grams.

(Ein Bote kommt.)

Ein Bote. Unsel'ge Botschaft für dein fürstlich Ohr
Verkünd' ich dir; doch je verhängt's ein Gott.
Der Judenfürst schlug dreimal seinen Feind,
Den (flüchtend nach Azotus) er verfolgt'
Und Verderben durch die Städte trug,
Nicht schonend Dagon's Tempel noch den Gott;
Und nun kehrt er als Sieger. — Doch dein Herr,
Weh dir! dein Herr, besiegt von Freundeshand,
Bewältigt unter Ptolemäus' Macht,
Suchte Zuflucht in Arabien, doch umsonst;
Denn König Zabdiel, höhnend seines Flehn's,
Das er erhub im Schmerze seines Grams,
Nicht für sich selbst, für dich, sein Weib, sein Leben,
Traf mit ergrimmtem Schwert sein fürstlich Haupt.

Cleopatra. O bergt mich vor des Lichtes Pracht!
Qual erfüllt mich,
Tod umhüllt mich,
Tief in Schatten ew'ger Nacht. (Ein zweiter Bote.

Bote. Vergib, o Frau, dem Boten neuen Weh's!

Cleopatra. Sag' an, sag' an!
Denn auch das schrecklichste Geschick, es sei
Willkommen mir, der die Verzweiflung einz'ger
Trost.

Bote. Dort vom Gefild des blut'gen Kriegs komm' ich,
Wo kampfesfroh dein Vater, kühn voran
Und furchtlos, immer in den ersten Reih'n,
Aus klaffender Wund' den Geist hat ausgehaucht.

Cleopatra. Dieß ist dein Ausgang, wilder Ehrgeiz! Gift
All unsres Menschenglücks! O daß ich je
Bestieg den Thron, zu schau'n das harte Weh,
Das im Gefolge nicht'ger Größe schleicht. —
Doch stille, eitler Schmerz!
Erfüll' mein Herz,
O Isis mit Verachtung dieses Lebens,
Voll leerer Lust, voll flüchtig eitlen Leids,
Die gaukelnd uns durchziehn den wachen Traum.
O bringt mich in ein fern Gefild,
Wo mich kein Sturmgeweg' umtost,
Wo Friede sanft mit lindem Trost
In süßer Ruh die Seele stillt.
Dort trag' ich, fern von Glanz und Glück,
Beweinend und beweint mein hart Geschick.

5. Scene.

Jonathan und Israeliten.

Jonathan. Unerforschbar ist dein Weg, o Vorsehung!
Doch immerdar gerecht. Du gibst die Macht,
Du nimmst sie hin! — Wo ist Aegypten's Stolz?
Wo Du, o Syrien! — in Staub gestürzt;
Dieweil Judäa feiert seinen Sieg,
Und fühlt die Allmacht von Jehova's Arm.
Drum eingedenk, ehr' Israel stets in Scheu,
Und in des Kindes Ehrfurcht, den gewalt'gen Herrn,
Und tönd' aus frommer Brust des Ew'gen Preis.

Chor. Ihr Diener des Allmächt'gen, naht,
Und schließt den heil'gen Kreis,
Und danket seinem weisen Rath
In Ehrfurcht und in Preis.
Amen. Halleluja. Amen.

Salome.

Von Thomas Meren.

1748.

Personen.

Salome.
Pharao's Tochter, seine Gemahlin.
Zadeck, Hoherpriester.
Ein Levit.
Nicaule, Königin von Saba.
Zwei Frauen.
Chöre der Priester und Israeliten.

Act I.

1. Scene.

Salome, Zadeck, Priester und Israeliten.

Chor d. Pr. Mit Harf' und Cymbeln singt
Zu Gott Jehovah's Preis;
Auf zu dem Himmelskreis
Die laute Stimme schwingt.

Levit. O preist des Herren Allbarmherzigkeit,
Deß Huld, deß Güte währt durch alle Zeit.

Chor d. Pr. Aus frommer Brust, in heil'gem Drang
Singt laut des Schöpfer's Macht,
Daß alles Volk austauscht dem Sang,
Zu heil'ger Glut entfacht.

Salome. Allmächt'ge Kraft, die Höh' und Tief' umspannt,
Zu weiſe Ordnung einſt das Chaos bannt,
Die gnädig ſegnend ihren Knecht beglückt,
Geziert mit Weisheit und mit Glanz geſchmückt;
Komm' in dein heilig, dir erhöh'tes Haus,
Und ſchütte Segen auf die Stätte aus.

Zadok. Erhab'ner Salome! du biſt erhört.
Sieh', aus den Wolken fährt
Der Flammen Gluth und deckt den Opferherd;
Und ſieh, in's Heiligthum, ſieh da!
Hellſtrahlend bricht
Ein himmliſch Licht,
Verkündend: der Herr der Welt iſt nah.
Himmelswonne hebt die Bruſt!
Fromme Glut und heil'ger Drang,
Glück, zu reich für Wort und Sang,
Füllt mein ſchwellend Herz mit Luſt.
Geiſtbegeiſtert Feuer glüht
Mir im Buſen, frei durchweht,
Segensheil, das ewig lebt,
Strahlt in mein entzückt Gemüth.

Chor d. Isr. Preiſt All' im Land Jehovah, nah und fern,
Denn groß iſt Macht und Gnade unſers Herrn.

Salomo. Dank dir, o Herr! der gnädig du erſchienſt
Zu deines Knechts beſcheidnem Opferdienſt;
Der du mit deines Segens Strom
Mein Werk gekrönt, geweiht den Dom.
Erforſcht' ich gleich jed' Gras und Blum',
Die hold im Thauſchmuck lacht,
Und kennte nicht Jehovah's Macht,
Wie eitel wär' mein Ruhm!

Was bliebe mir als leerer Tand,
Des Thoren Scheingewinn,
Der nie der Dinge Geist und Sinn,
Nur Nam' und Wort gekannt.

2. Scene.

Zu ihnen die Königin.

Salomo. Seht da, mein Weib, mein Trost und Stolz!
Dich soll mein nächstes Werk erhöh'n;
Ein Prachtbau soll von Cedernholz,
Mit Gold geziert, für dich erstehn.
Das Werk begann mit Eifer schon;
Die Axt erschallt im Libanon,
Und sieh, wie rasch und leicht beschwingt
Das flinke Schiff zum Hafen dringt,
Dem Ophir's Mine willig zollt
Den Schatz von Edelstein und Gold.

Königin. Heil dem Tag, da ich geschaut
Ihn, der Weisheit glänzend Bild!
Heil dem Tag, da ich verhüllt
Ihm genaht im Schmuck der Braut!
Aber zwiefach Heil dem Tag,
Da er mir am Busen lag,
Meine Reize göttlich fand
Und sich ewig mir verband.

Salomo. Wie süß, du Fürstenkind vom Nil,
Ist deiner Blicke lieblich Spiel!

Königin. Gebieter! aller Tugend reich,
Dem hellsten Stern im Osten gleich!

Kein Glück der Erde macht mich froh,
Als das mir ward in Salome.
Mit dir, wie schnell verfliegt des Winters Nacht,
Wie rasch des Sommertages Pracht.

Königin. Lieblich, wie des Tages Pracht
Einem Wanderer in der Nacht
Auf verlor'nem Pfade lacht,
Leuchtest du, o König, mir.

Salome. Myrtenblüt' und Rosenhain,
Duftbaum athmend bei dem Rain,
Hirt' und Hirtin zu erfreu'n,
Weicht, lieb Herz, an Süße dir.

Jadock. Arm ist die flücht'ge Schönheit der Gestalt,
Wo Tugend fehlt, des Herzens Allgewalt;
Verblend'nd cralün t ist strahlend Angesicht,
Ihr droht der gift'ge Zahn der Jahre nicht:
Selb ein Genesse schirmt mit ehr'nem Schild;
All unser Sein ist ew'gen Frühlings Bild.

O theile Treu- und Liebesschwur
Mit der Gefährtin der Jugend nur;
Sie bleibt stets treu, bleibt immer gut,
Wie die Gazelle der trauten Brut.

Salome. Mein blühend Weib, komm, komm mit mir!
Mein Herz ruft sehnsuchtvoll nach dir.
Komm, komm zu dem Sekemhain,
Wo Duftgewürze blühn,
Wo Tauben kosend glühn
Im düstern Zwielichtschein;
Wo perlend aus dem Grün,
Das sie verbarg dem Licht,

Die Quelle murmelnd bricht
Und flüsternd fließt dahin.

Königin. Ist fern von mir dein Angesicht,
Haß' ich den Tag und flieh' das Licht.
Mit dir durch Meer, durch Wüstensand,
Hinwandr' ich ebdachlos,
Das Haupt umglüht vom Sonnenbrand,
Verdorrt der Erde Schooß.
Dein treuer Arm hält mich in Hut,
Du bist mein Schirm und Schild,
Deß Anblick mir das Herz mit Muth,
Mit Kraft die Brust erfüllt.

Zadock. Durchforscht die Welt: nie ward zuvor gesehen
Solch treues Bündniß, solch ein edles Paar.

Chor d. Isr. Nie trüb' euch ein Unheld den Frieden bei Nacht!
Schwellt duftend ihr Lager, o Blumen voll Pracht,
Umweht sie, Zephyre, mit lindem Umfang,
Ihr Nachtigallen lullt sie in Schlummer mit Sang.

Act II.

1. Scene.

Salome, Zadock, Priester, Leviten und Israeliten.

Isr. Vom Altare wallend weh'n
Wolken Weihrauchs zu den Höh'n;
Gottes Segen schirmt den Thron,
Selig, selig Salome!
Heil, Heil für immer dir, o David's Sohn!
Heil für immer, mächt'ger Salome.

Salome. Preis sei dem Herrn, der Weisheit mir verlieh'n;
Ich beug' entzückt mich, vor ihm hin zu knie'n.
Er hob vom Staube mich zum Herrscherstand,
Als schwach und bang ich vor der Zukunft stand.
Jagend vor ihm, entfloh der Feinde Schaar,
Der wilde Joab fiel vor dem Altar,
Der oft verdiente Tod ward Simei's Theil,
Und Adonia fand dem Todespfeil;
Ihn traf mein Spruch für frevelhaftes Thun;
Mag sein Verbrechen ewig mit ihm ruh'n!
Ob die Sonn' auf Berg und Thal
Hell ergießt ihr goldnes Licht,
Ob ihr bleicher Abendstrahl
Fern im West ersterbend bricht:
Ewig hört sie, wie mein Sang
Singt dem Mächt'gen Preis und Dank.

Levit. O Herr, gerecht ist dein Beschluß;
Der fehlet nie, der auf den Himmel baut.
Der Werth beruht nicht in begünstigtem Loos,
Die Tugend einzig macht den Fürsten groß.
[O selig ist der weise Mann,
Der stark sich selbst bezwingt,
Und aufstrebt, adlergleich beschwingt,
Den Pfad des Ruhms hinan.
Er wird im Licht der Ehren stehn
Für alle kunft'ge Zeit,
Und seines Namens Preis erhöh'n
In Glanz und Herrlichkeit.]

2. Scene.

Die Vorigen. Ein Diener kommt.

Diener. Mein hoher Fürſt! zwei Frauen ſtehn,
Die deine Gunſt, o Herr, erfleh'n,
Sich dir zu nah'n. Verzehrt von Schmerz
Preßt Eine voll Angſt ein Kind an's Herz;
Die Andre, wild, im Redeſchwall
Erklärt dem Volk den ſtreit'gen Fall.
Sie ruft mit lautem Schrei'n und Droh'n:
„Auf, laßt uns gehn, Recht ſuchen vor dem Thron."

Salome. Laßt ſie herein. Rah' ich dem Stuhle hier,
Gehör' ich ganz dem Volke, und nicht mir.

3. Scene.

Zu ihnen die beiden Frauen.

Erſte Frau. O Sohn des David, hör' der Mutter Leid
Der Weisheit Spruch gewähr' Gerechtigkeit.
Dieß ſüße Kind ward mir zu Theil,
Das holde Knäblein, all mein Glück und Heil.
Auch dieſem Weibe ward ein Sohn,
Doch Lebenshauch zu bald entflieh'n.
Ein Haus dient beiden uns zum Dach.
Und einſt, da tief im Schlaf ich lag,
Stahl ſie ſich Nachts in mein Gemach,
Nahm meinen Liebling weg von meinem Schooß,
Und ließ ihr Kind zurück, entſeelt und lebenlos.
Nun hat ſie ruchlos ſich erfrecht
Und heiſcht für ſich mein Mutterrecht.
Ach, kein Wort benennt mein Weh!
Seelenjammer, banger Schmerz;

Zeuge für dies Mutterherz.
Sieh mich knie'n vor deinem Thron;
Das Recht ist mein, sei du mein Freund.

Zw. Frau. Falsch ist all ihr fein Gedicht.
Salome. Warnend schwebt die Waage schon.
Zw. Frau. Wäge streng des Rechts Gericht.
Erste Frau. Ach, kein Wort benennt mein Weh!
Seelenjammer, banger Schmerz;
Zeuge für dieß Mutterherz.
Sieh mich knie'n vor deinem Thron,
Das Recht ist mein, sei du mein Freund.

Salome. Was sagt die andre zu so schwerer Schuld?
Sprich nun auch du, in Ordnung und Geduld.

Zw. Frau Nicht kann ich schmücken den Bericht,
Noch leih'n der Schuld ein hold Gesicht.
Dieß Kind ist mein; ein Grabmal war
Des andern Leibes, das sie gebar.
Gib mir mein Kind, all meine Lust,
Mit Trost zu stillen meine Brust,

Salome. Hört denn, ihr Frauen, was der König spricht,
Der von dem Thron urtheilt nach Recht und Pflicht:
Gleich, wie ihr Recht, sei Schaden und Gewinn.
Zertheilt das Kind; ihr Theil nehm' Jede hin.
Auf, bringt ein Schwert her! haut das Kind entzwei,
Auf daß geschlichtet euer Hader sei.

Zw. Frau Dein Urtheil verfügt,
Was weis ist und klug.
Und mein Wunsch ist begnügt
Am Theil den ich trug.
Nicht feindlich gesinnt
Ist des Spruchs Meinung mir,

So entreiß' ich das Kind,
Das geliebte, doch dir.

Erste Frau. Halt ein, steh' ab vom schreckenvollen Mord!
Nimm, Herr, zurück dein furchtbar Wort!

Kann ich sehn mein Kind zerstückt
Durch den unbarmherz'gen Stahl?
Kann ich sehn, wie's nach mir blickt,
Lächelnd vor der Todesqual!
Wie dem zarten Leib entrinnt
Purpurgleich die dunkle Flut? —
Schonet nur sein theures Blut!
Nehmt es hin — nur schont mein Kind.

Salomo. Israel, vernimm was nun dein König spricht:
Nicht will den Mord der Unschuld das Gericht.
Das strenge Urtheil brachte nur zu Tag,
Was in dem Herzen beider Frauen sprach.
Sie, die frohlockt', als ihr der Spruch bekannt,
Und nicht Ein Wort, nicht Eine Thräne fand,
Sie kennt die Liebe einer Mutter nicht — —
Hebe dich weg! und fürchte mein Gericht.
Doch du, bestürmt von tiefem Mutterschmerz,
Nimm hin das Knäblein an dein pochend Herz;
Nur dein in Wahrheit kann der Säugling sein,
Zur Lust dir bleib' er nun und immer dein.

Erste Frau. Dem König sei Heil! er ist weise und gut;
Salomo. Der Herr war's, der so mich erhob, —
Erste Frau. Mein thränendes Aug' weinet Dank dir voll Glut;
Salomo. An Gott nur gib Dank so wie Lob.
Hoch waltet der Herr, der da mächtig Ihn schützt,
Den bekehr'n der Gewaltigen Hände;

Erste Frau. Salome. Wie selig ist der, der auf Gott nur sich stützt!
Seine Gnade, sie währet ohn' Ende.

Chor der Israel. Wer vom Ost bis hin zum West
Ist so weis' als Salome?
Wer ist, Israel's König gleich,
Glanz und Zierde seinem Thron?

Jadok. Von früh bis spät sing' ich in Wonne gern
Des Königs Ehren, unsers weisen Herrn,
In dem mit Staunen all sein Israel preist
Der Anmuth Wurde und den hehren Geist.

Sieh, wie die Palme ihr Haupt hoch trägt
Am Rand des Jordanstrandes,
Wie mächt'ge Zweige stolz sie regt,
Und grünt in vollem Glanz.
Nicht ragt ein andrer Baum empor,
Der ihr vergleichbar ist;
So strahlst auch du den Weisen vor,
Der großen größter Fürst.

Erste Frau. Fortan weilt barmlos Glück in Feld und Haus,
Mild breitet Friede sein sanft Gefieder aus.

Ihm singen die Hirten die Thäler entlang,
Und die Dirnen, sanft blickend, begleiten den Sang.

Am klaren Bach, im stillen Thal
Klagt der Hirt in Liebesqual
Ihr, die all sein Herz ihm stahl,
Im Gesang sein Sehnen.

Weil er seinem Gram sich weiht,
Lauscht im Haine Knab' und Maid
Seinem Lied und seinem Leid,
Lächelnd unter Thränen.

Chor d. Pr. Schallt, ſchallt laut, ihr Chöre, zu Salome's Preis,
O nennt ihn, ihr Sänger, den Stolz unſrer Zeit.
Schwellt lieblich das Lied, das beſingt ſeine Huld,
Erhebt all das Volk mit dem Sang ſeines Ruhm's.

Act III.

1. Scene.

Salome, Königin von Saba, Jadeck und Chor.

Königin. Von Arabiens würzigem Strand,
Den das dunkle Meer umgränzt,
Kommt ich her zu ſehn dieß Land,
Wo dein Nam' und Ruhm erglänzt.

Salome. Sei uns willkomm! ſo heben Gaft
Empfängt mit Freuden mein Palaſt.
Den Tempel unſers Herrn ſieht hier dein Aug',
Glanzvoll erhöht dem heil'gen Opferbrand.
All unſern Schatz erblickſt du hier
Im Cedernbau voll Gold und Zier.
Sieh den Palaſt dann, unſern Sitz und Thron,
Benannt der Wald des Berges Libanon,
Wo Kunſt ihr höchſtes Werk vollbracht,
Und alles athmet Herrſcherpracht.

Königin. Jeder Anblick, der ſich beut,
Zeugt von Glanz und Herrlichkeit;
Prachtgeſtein und Goldgeſchmeid'
Lockt mein Aug', wohin es blickt.
Doch es iſt der Weisheit Fülle
In des Sangs melod'ſcher Hülle,

Was mich bannt in heil'ge Stille,
Was mein Herz zumeist entzückt.

Salome. Stimmt an den Chor, und füllt ihr Wunsch und Sang!
Ruft jed' Gefühl wach, wechselnd im Gesang.

Chor. Hebt im Chor der Stimmen Klang,
Lieblich tön' ein süßer Sang.

Salome u. Chor. Nun ein Sang von andrer Glut!
Braust wie Sturm und rast in Wut,
Stürmt uns auf zu Kraft und Mut!
Schwert und Schild und wirbernd Roß
Prallt zum Kampf in wildem Stoß —
Nun entbrennt die Schlacht in Wut.

Salome. Doch nun stillt die wilden Triebe!
Singt die Qual verschmähter Liebe,
Trauernd erst ein Klaglied singt,
Wie sie Tod und Verzweiflung bringt.

Chor. Singt die Qual verschmähter Liebe,
Trauernd erst ein Klaglied singt,
Wie sie Tod und Verzweiflung bringt.

Salome. Und nun senk' ein sanftes Lied
Milden Frieden in's Gemüth.

Chor. So teilt die Wog' und steigt
Und furcht die Meeresflut;
Dann sinkt der Sturm und weicht,
Und alles schweigt und ruht.

Königin. O himmlisch ist dein Chor, fürwahr!
Des Meisters Wink beseelt die Schaar.
Doch nun, erhab'ner Künstler, nimm hier
Aus Saba Weihgeschenk von mir.

Hier reinſtes Gold aus dunkler Erde Schacht,
Und Gemmen leuchtend wie des Morgens Pracht.
Balſam ſtrömt hier den Duftſtrauch aus;
Nimm auf den würz'gen Fremdling in dein Haus.
Doch von Allem, was ich hier erblickt,
Von Kunſt erfreut, von Glanz entzückt;
Dem Tempel bleibt der höchſte Preis,
Wo ihr in Andacht dient dem Herrn im Himmelskreis

Levit. | Frommer Fürſt und edle Frau,
Euer Ruhm wird ewig währen;
Spät'ſter Zeit die reichſte Schau,
Reich an Segen, reich an Ehren. |

Zadok. O ſel'ger Fürſt, der da vollbringt,
Was künft'ger Zeit unglaublich klingt:
Da ſiebenmal der Sonnenball
Die Sphärenbahn durchlief im All,
Entſtand, zum Ruhm für unſre Zeit,
Dein Tempelbau voll Herrlichkeit.
Nicht deinem Vater ward gewährt,
Daß ſolche That ſein Reich geehrt,
Weil Gott dem König widerſtand,
Denn ach! von Blut trieft ſeine Hand.

Goldner Säulen ſtolze Pracht
Bannt den Blick mit Zaubermacht;
Rings umrankt ſie epheugleich
Schlanker Reben zarter Zweig;
Cherubime hehr und ſchön
Goldbeſchwingt die Arch' umſtehn;
Alles kunſtreich, tadellos,
Alles herrlich, alles groß.

Chor. Preist den Herrn mit Harfenklang!
Preist ihn All' im lauten Sang,
Gnade ruht in seinem Scheerß.

Preist den Herrn in jedem Stand,
Preist ihn frühe, preist ihn spät,
Gott allein ist stark und groß.

Singt ihm mit Hosianna Preis,
Hoch empor zum Himmelskreis,
Gott allein ist gut und groß.

Salome. Geld ist nun reichlich an Judäa's Strand,
Gemein die Ceder wie der Ahorn ist.
Ja, Segen ruht auf meinem Haus;
Gedeih'n und Fülle schmücket das Land,
Und gießt auf Feld und Au endlose Gaben aus.

| Wie prangt so reich der Matten Grün,
Der Oelbaum wie so schön!
Wie gleitet klar der Bach dahin
Auf sanften Wiesenhöh'n!

Den Zephyr grüßt der Balsamduft
Vom würz'gen Blumenbeet,
Wenn kühlend frische Abendluft
Das bunte Thal durchweht. |

Königin. Sei Fried' in Salem segensvoll!
Erhab'ner Salome, leb' wohl!
Dein Wort der Weisheit hat mich hoch beglückt,
Warm wie der Schau'r, den früh der Lenz uns schickt,
Der mild den jungen Keim der Saat erquickt,
Die Lilie weckt, die Rosenknospe schmückt.

Säumt der Sonne Morgenlicht
Je in seinem Sphärenlauf?
Wenn der nächt'ge Nebel bricht,
Wirft das Thor des Tags sie auf;
So trägt Saba's Königin
Ewig treu in Herz und Sinn
All den Glanz, der ihr erschien,
All die Huld, die du verlieh'n.

Salomo. Leb', Fürstin, wohl! und alle Zeit
Sei Fried' und Glück dein treu Geleit.

Königin. Alles Glück, das Weisheit gewährt,
Salomo. Sei, o frommer Fürst, dein Theil.
Aller Segen, den Gott beschert,
Sei dein eigen, alles Heil!

Königin. Sanft durchleb' der Tage Kreis.
Salomo. Sorge sei ein Fremdling hier.
Beide. Froh im Volke schall' dein Preis,
Dir zum Ruhm, zur Wonne dir.

Chor. Der Name der Bösen wird schnelle vergehn,
Doch der Ruhm der Gerechten wird ewig bestehn.

Suſanna.

1748.

Perſonen.

Suſanna.	Daniel.
Joachim, ihr Gemahl.	Eine Dienerin.
Helkia, Suſanna's Vater.	Chor der Iſraeliten.
Zwei Richter.	

Act I.

1. Scene.

Joachim, Suſanna, Helkia und Chor der Iſraeliten.

Chor. Wie lang, o Herr! kehrt uns kein Zorn
Mit Drangſal und Noth?
Jehova! Gott der Gnade Fern,
Reiß uns aus Schmach und Tod!

Joachim. Der Zeiten Laſter reizten Gottes Zorn.
Nun ſtraft er geißelnd ſein entartet Volk. —
O komm, Suſanna theures Weib
Und ſcheuche meines Herzens Gram.

Welken dreht dem haſten Tag;
Süßer Jugend Pracht und Blüthe
Welket bald und ſinkt in Schmach
Aber Lieb' in treuer Bruſt
Wehrt dem Leid und nährt die Luſt.

Suſanna. O Theuerſter! biſt du bei mir,
So ſchwelgt mein Herz in heitrem Glück.
Auf meiner Wange verſiecht die Thräne mir,
So wie der Thau im Morgenſonnenſtrahl.

Joachim. Bin ich bei dir,
Wie ſchlägt in mir
Mein Herz ſo ſtill entzückt!

Suſanna. Wie bin ich froh,
Halt' ich dich ſo
An meine Bruſt gedrückt!

Beide. Mit Freude beſchwingt fliegt der Tag uns vorbei
Und haucht rings den Himmel von Schatten uns frei.
Schlägt Arm uns im Arme am Herzen das Herz,
So tröſtet die Klage, ſo lächelt der Schmerz.

Helkia. [O lebt in Babylon ſolch edles Paar?
Dann fließet ſanft das Alter mir dahin.
Den Pfad der Tugend wandelt treu mein Kind.
Und auf den Herrn vertraut ihr frommes Herz.

Wer Gott vertraut, der rüſtet gut,
Er ſteht beſchützt in treuer Hut;
Und ſtürzet er in Kampfesglut,
Kein Speer, kein Schwert verſehrt ihn.

Wer mit dem Schild des Herrn ſich ſchirmt,
Ob auch Gefahr ihn rings umthürmt,
Ob ihn der Feinde Schaar umſtürmt,
Kein Leid, kein Harm beſchwert ihn.]

Joachim. Ein Herz wie dieß, ſo reiner Liebe voll,
Beharret treu für alle Ewigkeit.
Der Reiz der Unſchuld hat dieß Feu'r entfacht,
Und Engel fächeln freundlich ſeine Gluth.

Als ſie zuerſt mein Aug' erblickt,
In Unſchuldreiz geſchmückt,
Hat ſie mit Zauber mich berückt
Und mir das Herz geraubt.

Mir lächelte, mir ſchmeichelte der Zauberzwang,
Als mir ihr Bild die Bruſt durchdrang,
Mir ihre Hand die Feſſel ſchlang,
Umſtrickend Herz und Haupt.

Suſanna. Laß mich geſtehn, ich bet' in deinem Lied
Mit Freud' und Wonne meines Namens Preis.
So traf auch damals mich der Liebe Pfeil,
Als dein Geſang zum erſtenmal mich pries.

Wär' es bei Frauen Brauch und Zug,
Laut zu geſtehn der Seele Zug,
So hätt' ich dich ſtets mein genannt,
So nannt' ich dich nur mein.

Lang' vor dem Tag, der mich getraut
An deine Hand als deine Braut
Vor Gottes heil'gem Schrein,
Da nannt' ich dich nur mein.

Helkia. Sieh, meinem Aug' entquillt die Freudenthrän'
Und träufelt Balſam in mein lachend Herz.
Ja, euer Bund ſei aller Gatten Preis,
Glanzvolles Vorbild, ihres Neides werth;
Gleich dir, Suſanna, weihe jedes Weib
Ihr ſorglich Leben ſolchem Treubund.
Sanft ſäuſle Friede eure Ruh' bei Nacht,
Mild lächle Frohſinn euch, wenn ihr erwacht!

Suſanna. O edler Helkia! deine Vaterhand
Hat mich gelehrt, der Falle zu entgehn.

Die ſünd'ge Irrung ſtellt;
Endleſen Dank bekennet dir dein Kind,
Sei ſtets der Zweite, der dieß Herz beherrſcht.

Wie ſinkt, wenn Pflege nicht ſie nährt,
Der Blume kränkelnd Haupt,
Des linden Hauchs der Luft beraubt,
Verwelket und verſehrt,
Und wär' des Menſchen Seele denn
Nicht der größern Pflege werth?]

Joachim. Quell jeder Luſt, du meines Herzens Troſt,
Meine' Suſanna, mein geliebtes Weib!
Aus deiner Nähe rufet eine Pflicht
Mich heute weg, doch nicht auf lange Zeit.
Für dieſe Friſt ſei du der Freunde Wirth,
Und ſei ihr Troſt in dieſer Tage Noth;
Dir ſei willkommen jeder würd'ge Gaſt
Und ſcheide hoffnungsreich und ſorgenfrei.

Suſanna. Mit Sorge nur geberch' ich deinem Wunſch;
Die Freude flieht mit dir hinweg von mir.
Verzeih' es mir, daß meine Thräne fließt;
Mein Kummer ſchweige und mein Schmerz ſei ſtumm.

Joachim. Eh' ſiebenmal der Sonne ſtrahlend Rund
Im fernen Weſten ſeinen Lauf vollbracht,
Sei deß gewiß, ſiehſt du mich wieder hier.

Suſanna. So lang', Suſanna, iſt der Gram dein Loos!

Joachim. Das Vogelpaar, das Nahrung ſucht,
Verläßt die Brut in banger Flucht;
Von Angſt und Qual ſind ſie verzehrt,
Ob nicht ein Raub ihr Neſt zerſtört.

Doch finden ſie, zurückgekehrt,
Die Jungen flatternd, unverſehrt,
Ihr jauchzend Glück lies mir im Blick,
Kehr' ich, o Traute, dir zurück!

(Joachim und Hellia ab.)

2. Scene.

Suſanna und Chor der Israeliter.

Suſanna O Ehemann! ſei jede Freude dein
Auf deinem Wege, ſüßer, lieber Freund! —

Wie liegt es bang und ſchwer auf meiner Bruſt!
Was ſoll der Schatten, der mir vor'm Auge ſchwimmt?
Iſt's eine Ahnung, die ſich in mir regt
Und Glück verheißt, erfülle ſie ſich ſchnell
An Joachim, an meinem theuren Freund;
Wenn nicht, ſo fall' auf mich allein das Leid

Betend vor dem Thron der Gnade
Fleh' ich, Herr, um dieſe Huld:
Laß mich auf dem letzten Pfade
Vor dich treten ohne Schuld!
Wär' es dann dein heil'ger Wille,
Daß ich ſterbe vor der Zeit,
Halt' ich dir in Demuth ſtille,
Dir ergeben, dir bereit.

Chor Unſchuld wird nimmer lang' unterdrückt;
Aus Leid erſteht ſie froh und beglückt.

3. Scene.

Erſter Richter allein.

Erſt. Richt. O herbe Pein! wie ſchmerzt der Liebe Pfeil!
Nicht ſchützt das Alter mich vor ihrer Qual.
Wie? zu dem Rath der Aelteſten geſellt,
Des Rechts zu pflegen über all das Land,
Soll ich gebeugt, ſoll ich beſiegt mich ſehn von ihrer Glut?
Ha! wie verwandelt wallt in mir das Blut!
Wie in der Jugendblüthe erſter Zeit
Fühl' ich die Purpurſtröme in mir glühn.
Ja, Alles weicht, ich fühl's, der Liebe Macht!
Ha! willenlos reißt mich die Fluth dahin,
Kein treuer Steurer lenket meinen Kahn,
Kein günſt'ger Stern verleiht mir mildes Licht;
Nein, ſchwarze Nacht ſenkt Dunkel um mich her,
Es heult der Sturm, die Welle ſchäumt empor,
Da ich mich wage von dem ſichern Strand.

Ihr grünen Au'n, du würzig Thal,
Vom Silberquell durchrauſcht,
Wie habt ihr mich und meine Qual
So oft, ſo oft belauſcht!
Den wunden Eichen in dem Hain
Grub ich der Liebſten Namen ein.

Mir labt der Friede dieſer Flur
Mit Frieden nicht die Bruſt,
Die Luſt am Sang erweckt mir nur
Am Schmerze neue Luſt;
Die Quelle murmelt düſtern Klang's
Die Trauerweiſe meines Sang's.

O ſchönſte Zier, der Schönſten du,
Entſchleire deinen Reiz.

Wend' huldvoll mir dein Antlitz zu,
Den süßen Trost des Leid'ns,
O laß mich ruhn in deinem Arm
Von allem Gram und allem Harm.

8. Scene.

Der Vorige, zweiter Richter und Ester.

Zw. Richt. Kann es geschehn, daß Alter sich je vergißt,
Um noch zu tändeln nach der Weiber Gunst?
War es nun dieß, daß man mich ehrend pries,
Auf Recht vertrauend, wo mein Name erklang?
Nun wird mir Ehre ihren Preis entziehn,
Und Schmach umhüllt die künft'gen Tage mir.

Erst. Richt. Heil dir, mein Bruder! Deine Kaltsinn
Erwägt, so scheint es, einen schweren Fall,
Der auf Entscheidung deines Spruches harrt?

Zw. Richt. Ein rasches Urtheil geht nicht selten fehl.

Erst. Richt. So sage mir, warum so ernst du standst,
Finsteren Blicks und mit gekreuztem Arm?

Zw. Richt. Wie, wenn ich liebte? Weißt du dagegen Rath?

Erst. Richt. Nicht ich, in Wahrheit. Rathlos bin ich selbst.
Fürwahr, der Strahl aus schön Susanna's Aug'
Irret den Weisen und entnervt den Helden.
Ihr beides Bildniß füllet ganz mein Herz.
Ist es ihr Reiz, der dich auch so bewegt?

Zw. Richt. Ja, ihre Schönheit wie ein Zauberspruch
Hat mich verzückt und reißt mich ganz dahin.
Wahn, blinder Wahn berückt mir meinen Geist,
Und meine Brust durchbebert heiße Glut.

Die Eiche, die ein Jahrtauſend ſtand
In wilder Stürme Wuth,
Sie ſcheut gleich mir des Blitzes Brand
Und flammt in jäher Glut.
Fluch ſei dem Tag und Fluch der Stunde Schlag,
Die mich gebracht in eines Weibes Macht!

Erſt. Richt. Beſchwingte Luft, o trag' ihr meinen Schmerz!
Verkünd' ihr treulich, wie ich ſchmachte hier;
Doch lisple leiſe, wenn du mich iht nennſt,
Von meiner Liebe, nicht von meiner Schmach!

Zw. Richt. Sieh'! dort, wo um die Zitterpappel rankt
Der ſchlanken Rebe dicht umhüllend Laub,
Gewahr ich ſie! Laß uns in Eile hin
Und, wohl verſteckt vor jedem Späherang'
Erlauſchen dort die Gunſt des Augenblicks,
Ob uns vielleicht die Huld des Glückes lacht!

Erſt. Richt. Wenn die Schlachttrompete klingt,
Wird der Krieger zaudernd ſtehn?
Wenn dir die Sirene ſingt
Wirſt dem Sang du widerſtehn?
Stand und Alter warnt umſonſt
Mit dem Schrecken mich der Reu',
Von dem Wagniß abzuſtehn,
Liebe wehrt mir Furcht und Scheu.

Chor. Gott der Herr kennt ihre Litt
Und gewährt ihr kurze Friſt.
Doch dann, und mit Blitzeseil',
Flammt herab ſein Rachepfeil
Gott der Herr kennt ihre Liſt
Und gewährt ihr kurze Friſt.
Zittre Schuld, denn du erfährſt,
Wie der Zorn des Herrn zerſtört.

Act II.

1. Scene.

Joachim allein.

Joachim. Frost drückt die Blume, der Auen hellen Schmuck,
Die volle Aehre nagt der kalte Thau,
Unzeit'ger Sturm zerstört den grünen Hain,
Und Trennung, ach! sie ist der Freude Tod.
Am kühlen Hain des Euphratstrands,
Wo sanft die Weide wiegt,
Schaut' ich mit ihr vereint der Wellen Tanz,
Treu an ihr Herz geschmiegt.
Nun ist sein Strand an Schönheit mir,
An jedem Reiz so leer,
Bis ich zurückgekehrt zu ihr,
Lacht mir das Glück nicht mehr.

2. Scene.

Susanna und eine Dienerin.

Susanna. Komm, leite sanft mich zu der kühlen Flut,
Denn ich verschmachte in dieser Sonnengluth.
Klarer Wellen murmelnd Gleiten,
Leise linde Winde breiten
Kühl umher der Rosen Duft;
In der Pinien Krone säuselnd
Und des Baches Wellen kräuselnd,
Kühlen sie die Glut der Luft.
Ach, holder Freund, um den mich Sorge quält,
Wann wirst du kommen, meiner Sehnsucht Trost!

Dienerin. Bald kehrt dein Herr, dein Joachim zurück;
Steh' ab, zu klagen ob ſo kurzem Leid!

Suſanna. Ach weh! wer je gefühlt das ſtille Feu'r,
Die ſüße Sorge einer treuen Liebe,
Weiß, daß die Stunde ſich dehnt in Tage aus,
Wenn der Erſehnte ferne von uns weilt.
Doch iſt der Liebling unſers Herzens nah',
Dann adlergleich beſchwingt entfliegt das Jahr. —
Doch, du biſt gut! gewähre mir den Wunſch,
Wenn mich's zu hören ſehnt das liebe Lied,
Das mir der Theure ſang, bevor er mich,
Die ſtill Beſcheid'ne, ſich zur Braut erkor.

Dienerin. Frag', ob die Roſe ſüß von Duft,
Die ringsum würzt die Luft;
Dann frag' die Schäfer auf den Höh'n,
Ob nicht mein Mädchen ſchön?

Frag', ob von ihrem Morgenlied
Die muntre Lerche ſchied,
Frag', ob vom Raube läßt der Leu,
Dann frag', ob ich ihr treu!

Der Kriegsruhm ſei des Helden Heil,
Die Pracht des Mächt'gen Theil,
Des Sängers ſoll der Lorbeer ſein,
Iſt nur mein Mädchen mein.

Suſanna. Du ſuchſt umſonſt zu ſtillen mir den Gram,
Der meiner Seele jeden Troſt benahm.

Dienerin. O weh des Leids, das dir bedrängt dein Herz!
Ach, meine Bruſt zerreißt der gleiche Schmerz!
Ein armer Knab' erſchuf mir dieſe Qual.
Ein holder Knab', der holdeſte im Thal.

Von meiner Seite riß ihn mir der Tod,
Ich wein' ihm nach in Jammer und in Noth.

Im Schatten der Cypreſſe lag,
Wo Silberlilien blühn am Hag,
Der Jüngling, dem ich weine nach,
Das Herz vom Jammer ſchwer.

Er war der held'ſte Knab' im Thal,
Der je der Mädchen Herzen ſtahl,
Und mir auch ſenkt das Herz in Qual;
Denn, ach, er iſt nicht mehr!

Suſanna. Dein traurig Lied regt Wehmuth in mir auf.
Wohl weiß Suſanna, wie die Liebe quält.

Dienerin. Vergieb, daß heftig mir die Thrän' entſtrömt,
Der kranken Bruſt entquellt ihr heimlich Weh.

Suſanna. Es war nicht recht, daß ich geweckt dein Leid.
Beſänftige, lieb Kind, dein klopfend Herz!
Nun aber eile, bring' die Salben mir
Und die Gewürze, duftend wie der Lenz;
Die Sonnengluth zu fliehn, erfriſch' ich mir
Die ſchlaffen Glieder dort in der kühlen Flut. —

(Dienerin ab)

3. Scene.

Suſanna und die beiden Alten.

Suſanna. Doch, horch! welch plötzliches Geräuſch iſt dieß?
Beſchütz', o Himmel, vor jedem Unheil mich!
Was wollt ihr dort? ſprecht! Was drebt ihr ſo
In dieß Aſyl einſamer Ruhe ein?

Erſt. Richt. Gleich dem Frühling reich an Wonne,
Mild wie Strahl der Abendſonne,
Linde wie des Schwanen Bruſt,
Quell der Freud' und Born der Luſt,
Gönne mild, reizend Bild,
Einen Blick nur, der mich ſtillt.

Zw. Richt. Wir ſehnten lange voll Qual uns nach dir,
Nach deinem Reiz, nach deiner Gegenwart!

Suſanna. Ha, welche Schmach enthüllt mir dieſes Wort!
Sind dieß die würd'gen Wächter unſres Rechts?
Doch nur im Scherz gewiß erſcheint ihr hier!
Wie ſtünd' es ſonſt um euren heil'gen Ruf?
Fort, edle Männer, eh ein feindlich Aug'
Euch hier entdecke auf verbot'nem Pfad!

Zw. Richt. Wie der Strom, der in wogendem Lauf
Die Forſten und Städte zerſtört,
So hält meine Liebe nichts auf,
Die raſend das Blut mir empört.
Was immer ihr hemme die Bahn,
Sie reißt es in Trümmer mit fort!
So kämpfe nicht gegen ſie an,
Und gönn' uns ein freundliches Wort.

Suſanna. O tück'ſcher Wolf, der du zu böſem Raub
An dieſen Ort dich liſtig eingedrängt!
Hinweg, hinweg! berührt nicht dieſe Hand,
Sonſt ruf' ich auf die Rache dieſes Volks!

Zw. Richt. O thöricht Weib du! reize du uns nicht,
Daß nicht auf dich dein Zeugniß fällt zurück!
Wem glaubt man wohl, wenn du die Greiſe zeihſt
Der Jugendſünde, oder wenn ſie dich?

Suſanna. Hinweg, hinweg! ihr bracht mir beid' umſonſt!
Erſt. Richt. O bleib', o bleib', und hör' mein liebend Flehn!
Zw. Richt. Du regſt mir den Zorn, der im Buſen mir wallt,
Und ſiegen nicht Bitten, ſo ſiege Gewalt!

Suſanna. Weh' mir! ich ſeh', das Garn iſt mir geſtellt!
Was ich auch thu', ich ſtrauchle in dem Netz!
Doch hört, was meiner Seele Rath und Schluß:
Nicht Furcht, nicht euer Drohn bezwingt mein Herz!
Mit falſchem Wort mögt ihr Verleumdung ſtreu'n,
Der Unſchuld Zeugniß bleibt für ewig mein!

Zw. Richt. Das laß uns ſehn! — Eilt heraus, ihr da drin!

8. Scene.

Beiſitzer treten ein.

Ich griff die ſchöne Sünd'rin auf der That;
Der junge Liebling, ihr verſtohl'ner Freund,
Entfloh dem ſchwachen Arm der Greiſe leicht.
Wir haben ſelbſt mit eig'nem Aug' geſehn,
Was Schmach und Strafe auf ſie beide ruft.

Erſt. Richt. Führt ſie hinweg zu dem Gerichte hin!
O daß mein Aug' die Sünde nie geſehn!

Suſanna. Wenn ihr mein ſchuldlos Blut begehrt,
Nehmt hin, was ihr begehrt!
Ich geh' in Unſchuld, fromm verklärt,
Freblockend in den Tod. —
Und bin ich heut an meinem Ziel,
Geſchieh', o Herr! was dir gefiel.

Zw. Richt. Schnell ihrem Loos führt mir die Sünd'rin zu,
Schön für das Aug', doch falſcher als ſie ſchön!

Suſanna. Wenn ihr mein ſchuldlos Blut begehrt,
Nehmt hin, was ihr bedroht!
Ich geh in Unſchuld, fromm verklärt,
Frohlockend in den Tod.

Chor der Israeliten. Das Recht nur walt' und ſchalt' in all dem Land,
Nicht Reiz, nicht Gunſt lähm' ſeine Eiſenhand.

---

5. Scene.

Joachim und Israeliten.

Joachim. Und iſt Suſanna falſch? Es kann nicht ſein!
Verruchtes Blatt, nie ſchenk' ich Glauben dir!
Iſt ſie nicht ſanfter als der Liebe Ton?
Schön wie das Reh, und wie die Taube treu?
Raſch eil' ich hin zur ſtolzen Babylon,
Wo Schmach mir drohet, wo Suſanna ruft.
Wie der raſche Wind beſchwingt,
Such' das treue Weib ich auf.
Wie der raſche Wind beſchwingt,
Flieg' ich hin in ſchnellem Lauf.
Halt' ich feſt
Sie im Arm,
Wer bedroht ſie noch mit Harm?

Chor der Israeliten. O Joachim, dein treues Weib
Beſchirmt des Himmels Hand,
Und dem Vertrau'n, das du bewährt
Wird edler Lohn erkannt.

Act III.

1. Scene.

Suſanna, die beiden Richter, Daniel, ein anderer Richter und Chor der Iſraeliten.

Chor. Der Spruch iſt gefallen, ſie brach das Gebot,
Suſanna iſt ſchuldig, ihr Loos iſt der Tod.

Suſanna. Ich hör' den Spruch, und kein Weſen verdammt
Die ſchnöden Zeugen, die euch falſch bethört.
So ſei denn, Tod, mit Freuden mir willkomm,
Und leite mich hinauf zum Reich des Lichts!
Wo der Glaube, geldbeſchwingt,
Mit dem Cherub Hymnen ſingt,
Wo die Lieb' im Roſenkranz,
Ringe umſtrahlt von ew'gem Glanz,
Flüſtert in mein lauſchend Ohr:
Steig' aus deinem Fall empor!
Tritt herein zum Freudenchor,
Zu der Engel ſel'gem Chor!

Erſt. Richt. Geſtatt' auch mir, daß ich ob deinem Fall
Des Mitleids Thräne weinen darf!
Deinen Tod beweint mein Schmerz,
Freude kennt nicht mehr dieß Herz.
Mich umfängt ein bitt'res Leid,
Nimmer weichend,
Immer ſteigend,
Bis zum Ende aller Zeit.

Suſanna. Das Krokodil weint ſo in falſchem Schein,
Vergießt die Thrän' und ſinnt dieweil Verrath.
Ach, denk' ich nur des treuen Gatten Schmerz,
So bangt und zagt und bricht mein ſchweres Herz.

Doch ihr, die ihr am Lebensziel mich ſeht,
Ich bitt' euch, grüßt ihn von dem treuen Weib.
Sagt ihm, was immer ſei der Richter Spruch,
Auf ſie allein fällt dieſe blut'ge That!
Ja, wenn Suſanna ihre Treue brach,
Im dichten Schatten jener Laube dort,
Dann hätten nie ſie ihren Ruf geſchmäht,
Obgleich ihr Name jede Schmach verdient'.

Zw. Richt. Das Urtheil iſt gefällt; zu ſchnellem Tode
Führt ſie fort! Nichts mehr von ihr! hinweg!

Daniel. Der Unſchuld Opferblut, es reißt alsbald
Den Schoos der Erde auf und ſchreit zu Gott!

Erſt. Richt. Weh' iſt das Wort, das aus der Menge erſchallt,
Das Urtheil ſchmähend in ſo lautem Ton?

Daniel. Thörichtes Volk! die ihr verblendet glaubt
Dem ſchnöden Trug, den ihre Liſt erſann!
Vertilgt, vertilgt den harten Spruch
Und gebt dieß Weib Suſanna frei!

Zw. Richt. Verweg'ner Knabe, ſpielſt du den Meiſter hier?
Denk' deiner Jugend und beb' in ſtummer Scheu!

Daniel. [Nicht des Alters Ehrenrang,
Faltenſtirn und ernſter Gang
Legt den wahren Weiſen dar.
Oft umſtrahlt der Weisheit Glanz
Auch des Jünglings Lockenkranz,
Und entweicht dem Silberhaar.]

Ein Richter. Seltſamer Jüngling, erwäg' du ſelbſt
Des Rechtes Fall und leg' ihn aus;
Wie das Geſetz vor deinem Aug' erſcheint,
So werde Gnad' dem Weib, ſo werd' ihr Tod!

Daniel. Wenn ihr verlangt, daß ich entſcheiden ſoll,
So trennt die Kläger eine kurze Zeit,
Daß dieſer nicht des Andern Wort vernimmt;
Die Wahrheit trägt niemals verſchied'ne Kleid!

Chor. O Herr und Gott, deß Hand noch nie verſagt
Des Troſtes Balſam dem gerechten Haupt,
Den Jüngling führ' an deiner Hand
Und leit' ihn ſicher auf den Pfad des Rechts.

Daniel (zum erſt. Richt.) Du Mann des Trugs, im Sündenwerk ergraut,
Du Hort der Schuld'gen, der Gerechten Feind,
Du ſagſt, daß du mit einem jungen Freund
Dieß Weib Suſanna hier im Garten traffſt:
Wenn ſo, ſag' an, was war es für ein Baum,
Der auf das Paar die Zweige niederbeug?

Erſt. Richt. Die ſchlanke Linde, ihres Gartens Zier
Sie war der Zeuge ihrer Heimlichkeit.

Daniel. Falſch iſt dein Wort, und Lügen ſpricht dein Mund,
Und Gott wird ſicht'gen deine Läſterung!
(Zum zw. Richt.) Und du, Genoſſe der verruchten That,
Von Canaan's du, und nicht von Juda's Stamm,
Was für ein Baum beſchattete dieß Weib,
Als du ſie antrafſt mit dem jungen Mann?

Zw. Richt. Dort gegen Weſt entdeckt dein ſcharfer Blick
Die mächt'ge Eiche, die zum Himmel ragt;
Sieh' an dem Stamm der Zweige Wölbung auch,
Dort, dort, dort war es, wo ich ſie ergriff!

Daniel. Fruchtlos iſt Trug, wo Recht die Wage hält!
Ihr falſches Zeugniß hat ſie ſelbſt verdammt!
Suſanna! lege deine Ketten ab,
Dein Ruf iſt reiner als der reinſte Schnee!
Doch euch ſei ein verderblich Loos verhängt,

Sie gehe frei, die Klägar trifft der Tod!
Und ſeid gewarnt, die ihr des Rechtes höhnt:
Daß ihr das Ohr vor jeder Lockung ſchließt,
Daß ihr das Herz vor der Verſuchung wahrt
Denn wenn ihr ſtrauchelt, kommet ihr zu Fall!
Schleunig geleitet ſie zum Tod,
Denn mir verhaßt iſt ihre Gegenwart!
Unſchuld und Tugend ſei fortan getroſt,
Denn Gottes Hülfe ſchirmt ſie in Gefahr.

Reines Weib, des Hauſes Wonne,
Segnend wie die Morgenſonne,
Sanft wie ſüßer Liederton:
Ihren Reiz mit Treue ſchmücken,
Iſt ihr Glück und ihr Entzücken,
All ihr Ruhm und all ihr Lohn.

Suſanna. Doch ſeht, mein Herr, mein Joachim erſcheint,
Mit ihm der Pfleger meiner Jugendzeit.

---

3. Scene.

Zu ihnen Joachim und Helkia.

Joachim. Gold in Feuer rein geklärt,
Strahlt geläutert und bewährt
Reiner aus der Glut hervor.
So ſteigt Unſchuld aus der Noth,
Die von Haß und Neid ihr droht,
In erhöhtem Reiz empor.

Helkia. Der Urtheilsſpruch, der dich ſo treu bewährt,
Erfriſcht mein Alter mit verjüngtem Glück.

Suſanna. Nimm meinen Dank, ich habe nichts als ihn;
Du zeigteſt mir die Pfade, die ich ging.

Helkia. Laut erſchall' der Freudenchor,
Laut, laut zum Herrn empor!

Chor. Heil dieſem Tag, Heil ſei dem edlen Paar,
Dem reinſten Bunde, der Zierde der Welt.

Suſanna. Weg jede Laſt, die meine Bruſt gedrückt!
Sanft kehret Troſt in dieſes Herz zurück.
Siehe, damit uns nicht das Glück verwehnt,
Miſcht uns der Herr der Freuden Kelch mit Leid.

Voll Zagen ſprach die Schuld
Der Unſchuld Urtheil aus,
Die Wahrheit brach den Trug,
Ein Heil in der Gefahr.

Nimm, Himmel, meinen Dank,
Denn er gebührt nur dir,
Das Laſter liegt im Staub,
Die Unſchuld iſt frei.

Joachim. Süß ſind die Laute deines lieben Munds,
Ja, minder ſüß ertönt der Lerche Lied.
Machtlos verſucht Verläumdung ſich an dir;
Dein reiner Nam', er ſtrahlt in neuem Glanz.

Suſanna. Herr dieſes Lebens, und jedes Wunſches Ziel,
Für dich nur lebt dieß Herz und ſtirbt mit dir.

Joachim. Nur zu deinem Ruhm und Preis
Ton' der Harfe lauter Klang.

Suſanna. Deinen Namen liebeheiß
Feire einzig mein Geſang.

Joachim. Echo trag' den ſüßen Ton

Suſanna. Leicht beſchwingt mit ſich davon,
Beide. Bis er in der Berge Kluft
Sanft verhauchet in der öden Luft.

Chor. Ein ehrſam Weib trägt aller Ehren Kron',
Gott ſchaut auf ſie von ſeinem ew'gen Thron.

Theodora.

Von J. Merell.

1749.

Perſonen.

Valens, römiſcher Statthalter in Antiochien.
Didimus, ein römiſcher Officier, befehligt durch Theodora.
Septimius, ein römiſcher Officier, ſein Freund.
Theodora, eine Chriſtin von edler Herkunft.
Irene, ihre Freundin.
Ein Page.
Chor der Chriſten.
Chor der Römer.

Act I.

1. Scene.

Valens, Septimius, Didimus. Chor der Römer.

Valens. Dieß iſt des Kaiſers Ehrentag; ruft aus
Ein heilig Feſt durch Antiochien's Stadt
Und frommen Opferdienſt für Zeus!
Wer immer wagt dem Brauch ſich zu entziehn,
Zieht unſern Zorn in Kerker oder Tod;
Und dein, Septimius, ſei dieß Geſchäft.
Geh, mein treuer Krieger, geh,
Süßer Duft des Weihrauch's wall'
Zu Zeus empor, dem Herrn des All!

Chor. Und Segensfülle sieh'
Auf Kron' und Herrscherstab
Des Herrn der Erd' herab!

Didimus. Gewähr', o Herr, Willfahrung mir
Für mein Gesuch. Nicht strafe dein Gebot
Mit Feu'r und Schwert auch ihn, dem seine Pflicht,
Dem sein Gewissen nicht zu knie'n erlaubt
Vor fremden Göttern, oder leichten Sinn's
Die Feier zu begehn in röm'schem Brauch.

Valens. Bist du ein Römer, der du auf dich wirfst
Für sie, die unsern Göttern feind und Rom?

Didimus. Viele sind in Antiochien, die verschmähn
Abgött'schen Opferdienst, und doch Freunde Cäsar's.

Valens. Es kann nicht sein; die sind nicht Cäsar's Freund,
Die Cäsar's Götter schmähn. — Nichts mehr davon
Bann, Folter, Schwert und Glut
Droht meine Rachewuth
Dem Stolz des starren Knies's.
Trotz deiner Thrän'
Und eitlem Flehn
Steht fest, was ich euch hieß!

Chor. So komme jeder Feind zu Fall,
Der frech die Götter Rom's verhöhnt,
Weil süßer als Trompetenschall
Umher sein Angstgeschrei ertönt.

---

2. Scene.

Didimus, Septimius.

Didimus. O grausam Gebot! Gewiß, dein edles Herz,
Septimius, verabscheut dieß Geschäft

Blutgier'gen Eifers. Schuf nicht die Natur
Den freien Geiſt des Menſchen ewig frei?
Denn nimmer beugeſt du des Glaubens Kraft
Selbſt mit dem ſchärfſten Marterzeug des Tod's.
Ein gläubig Herz, es trotzt dem Schwert,
Geſtählt in frommem Muth;
Es trotzt, mit Gottes Wort bewehrt,
Und lacht der Flammen Glut.
Nicht Folterzwang, nicht Bann und Haft
Bezwingt des freien Geiſtes Kraft.

Septimius. Ich kenn' dein Herz nur, deinen Glauben nicht;
Frei folge deiner Wahl mein Didimus.
Nicht bin ich Chriſt zwar, doch ich fühl',
Etwas in mir ſpricht laut für milde Duldung.
Doch, Valens' Machtgebot heiſcht Folgſamkeit;
So will's der Römer Kriegeszucht, und uns
Steht nur das Mitleid, nicht die Gnade zu.
O komm, ſanft Mitleid, Himmelsluft,
Und gib, daß aller Menſchen Bruſt
Erbarmen mild verſöhnt!
Daß Friedlichkeit und Duldſamkeit
Die Welt mit ſüßer Eintracht freut,
Mit Heil und Segen krönt!

---

3. Scene.

Theodora und Irene mit den Chriſten.

Theodora. Zwar hart, o Freunde, doch heilverheißend iſt
Der Trübſal Schule uns, die unſern Geiſt
Läuternd erhebt und dieſer Welt entrückt.

Fahr', ſtolze Welt, dahin!
Dein ſchmeichelnd Angeſicht,
Freundlich ſtrahlend,
Eitel prahlend,
Reizt und lockt mich ferner nicht.
Gottes Weiſung
Und Verheißung
Lenkt auf höh'res Gut den Sinn.

Irene. O glänzend Vorbild aller Güte!
Wie leicht erſcheint der Trübſal ſchwere Laſt,
Wenn ſo geleitet, unterwieſen ſo,
Verachtend unſer Blick hernieder ſchaut
Auf allen Pomp des eitlen Erdenglücke!
Schnöder Schmeichler niedrer Hänge,
Abgott Du der eitlen Menge,
So ſei, o Erdenglück, benannt!
Nur ihm iſt wahres Heil beſcheert,
Der Lieb' und Treu' und Wahrheit nährt,
In reiner Gottesfurcht entbrannt.

Chor. Komm, gnäd'ger Vater, ſtarker Hort,
Füll' uns mit heil'ger Glut!
Die Gnad' und Wahrheit ſtrömt aus deinem Wort,
Und ſtärkt den frommen Muth.

---

4. Scene.

Die Vorigen. Ein Bote.

Bote. Flieht, flieht, o Brüder! Römerwuth
Verfolgt uns wild, —
Schrecklich gewaffnet mit Gewalt und Mord.

Irene. Ach, wohin sollt' ich flieh'n? und flieh'n vor wem?
Der Herr ist stets Er selbst, so heut wie immer;
Sein Arm beschützt uns hier, wie überall.
Ob über uns sich finster thürmt
Des Sturmes Welle, von Verhängniß schwer:
Stets baut dein Diener fest auf Dich, o Herr,
Und setzt in deine Gnad' all sein Vertrau'n!
Wie das reif'ge Aehrenroth
Der bunten Saat Gewelk durchbricht,
So aus Erkenntniß und Noth
Heb' uns empor zu deinem Licht!
Erlöser! Heiland! mächt'ger Hort!
Du bist das Heil, der Weg, das Wort!

Chor. Die Macht im Himmel dort, auf Erden hier,
Sie steht allein bei Dir,
Du ewig großer Gott!
Hülfreich befreist du uns aus Noth und Tod.

---

5. Scene.

Septimius kommt zu den Vorigen.

Septimius. Sinnlose Thoren! wie doch wagt ihr hier
Eure geheimen Bräuche zu begehn?
Wie trotzt ihr kühn des Herrschers Machtbefehl?
verschmäht
Nach unserm Brauch zu feiern diesen Tag,
Heilig dem Cäsar und dem großen Zeus?
Wehe diesem frommen Wüthen,
Diesem starren, dumpfen Brüten,
Dem im Tod' das Leben lacht!

Blindlings ſtürzt ihr in's Verderben,
Froh zum Leiden, froh zum Sterben,
Trotzend dem Gebot der Macht.]

Theodora. Bethörter Römer! nenne du nicht Trotz
Den heil'gen Dienſt; es iſt Sein hehr Gebot,
Deß, dem wir nimmer weigern unſre Pflicht,
Sei Tod auch unſer Lohn.

Septimius. Tod iſt nicht dein Geſchick,
Doch mehr als Tod für ſolch ein fromm Gemüth!
Jungfrau, die Wache geleitet dich zu Venus'
Feſtlichem Haus, zu zwingen dich zu der Göttin
Dienſt.

Theodora. O mehr als Tod, fürwahr! o leitet mich,
Führt' zur Folter mich hin, führt mich zum Tod',
Ich dank' es eurer Gnade!
Engel, ewig licht und klar,
Nehmt mich auf in eure Schaar!
Führt mich ein zur Herrlichkeit
In der Unſchuld reinem Kleid!

(Theodora ab mit Septimius.)

---

6. Scene.

Didymus kommt.

Didymus. Unſel'ge, ſel'ge Schaar! — wie ſteht ihr ſo,
Wild in Beſtürzung? Sagt, wo iſt mein Leben,
Mein Licht, meine Theodora?

Irene. Weh' uns! Gewalt
Hat ſie hinweg geführt,
Die ſchönſte, edelſte der Frauen.
Ein röm'ſcher Krieger riß ſie weg von hier,
Zum Ort der Schmach, wo Venus' Hofhalt iſt.

Didimus. Gott Herr! wenn Unſchuld lieb dir iſt,
Gib Muth und Stärke
Zum kühnen Werke,
Die Theure zu befrei'n!
Auf den Schwingen des Windes eil' ich nach,
Sie zu retten vom Tod', ſie zu ſchirmen vor
Schmach. (Ab.)

Irene. Wie groß, wie edel iſt der Liebe Macht,
Wenn Tugend ſpornt das treue Herz, zu prüfen
Seine Kraft in Thaten höchſter Ehren!

Chor. Geh', frommer Jüngling, geh'!
Und Gottes Hülfe ſteh'
In Gnad' und Huld dir bei,
Lieb' lohnend dir und Treu'!
In Theodora's Arm
Sei frei von allem Harm!
Sonſt theile Gott dir zu
Der Sel'gen Fried' und Ruh'!

Act II.

1. Scene.

Valens, Septimius und Chor der Römer.

Valens. Ihr Antiochier, in Feierpracht
Erneu't den heil'gen Opferdienſt dem Zeus!
Und weil Geſang zum Himmel ſteigt empor,
Gießt in des Heerdes Flammen Fluten Wein's,
Und flehet um der ſüßen Göttinnen,
Um Flora's und um Cypris' Huld.

Chor. Die ihr Lieb' und Frühlingsluft
Wonnig weckt in unsrer Brust:
Spendet Heil aus milder Hand
Unserm Herrn und diesem Land!

Valens. Weit schall' sein Nam' durch alle Welten,
Zu stetem Preis dem mächt'gen Helden!
Zurück, Septimius, zu der Christin geh',
Und hör' von ihr, was sie beschlossen.
Wenn, eh' die Sonn' in ihrem Lauf erreicht
Ihr Abendziel, sie unsern Göttinnen
Ein Opfer weiht, so sei sie frei; wo nicht,
So reißt sie mit Gewalt
Zu dem verschmähten Dienst der Göttin hin.

Chor. Venus, lachend aus den Höh'n,
Soll sich freun auf uns zu sehn:
Wenn, jauchzend der Beute,
Wir schwelgen in Freude,
In Rach' uns freh ergehn!

2. Scene.

Theodora, im Gefängniß.

O Strahl der Sonne, wie labst du ihn,
Der frei und glücklich ist! Doch hier, o Schmerz
Weckst du das bittre Vergefühl der Schmach,
Und quälst mein Herz mit namenloser Pein.
In Dunkel, tief wie meine Pein,
Birg, Nacht, mein Angesicht!
In schwarze Schleier hüll' mich ein,
Entrückt dem Tageslicht!

O rette Tod, (dein Opfer ruft!)
Freundlich versenke mich zur Gruft!
Doch was bist du so herzenvoll, mein Herz?
Horch! wie der Sphären süße Harmonie'n
Empor die Seele ziehn zu dem sel'gen Chor
Der Heil'gen und Engel in dem Reich des Lichts.
O könnt' dort hinauf ich dringen,
Flüchtig schwebend wie auf Schwingen,
Der Silbertaube gleich!
Daß fort und fort
Ich weilte dort,
An Fried' und Liebe reich.

3. Scene.

Didimus und Septimius.

Didimus. Lang' ist es her, daß ich dein Freundesherz,
Septimius, erst im Felde hab' erprobt
Und in dem Spiel des Krieges, wenn Seit' an Seite
Wir getrotzt der heißen Kampfgefahr,
Vertrauend auf des Freundes Arm. Mit Großmuth denn
Eröffn' ich dir mein Herz —; ich bin ein Christ.
Und sie, die zuerst nach des Himmels Rath
Mit reiner Gotteslehre mir genährt
Den Geist, zu edler Lieb' entflammt mein Herz:
Ja sie, o Schimpf für alle Menschlichkeit!
Ist nun bedroht mit Schmach und Tod — —

Septimius. Nichts mehr!
Die Schmach fällt allzusehr auf deinen Freund.

Der ach! das Werkzeug dieſes Frevels ward,
Doch deines Herzens Liebe nicht geahnt.

Ob die Ehren, die Flora und Venus erfreu'n,
Dieſe Chriſtin den Göttern verweigert zu weihn:
Doch hat Flora noch Venus nicht Luſt an dem Leid,
Das ihr heldeſtes Abbild auf Erden entweiht.

Didimus. O rette ſie! o gib zu retten Macht
Durch freien Zutritt zur Gefang'nen mir!

Septimius. Die Wache, ſelbſt beſchämt ob ihres Dienſtes,
Begünſtigt deinen Wunſch mit Freudigkeit.

Didimus. Ich will ihr danken mit dem reichſten Lohn,
Und dir, mein Freund, mit allem was mein Gott
Gewährt dem innigſten Gebet.

Zu vollbringen Freundesthat,
Die uns Güte
Mahnend riethe:
Wer verſagt ſo edlem Rath?
Aber wer aus Schmach und Noth
Frommer Schönheit Rettung bot,
Der ſä't Dank von ew'ger Saat.

4. Scene.

Irene mit den Chriſten.

Irene. Der Abend wirft den Wolkenſchleier aus;
Die Dunkelheit der Nacht bricht ein; vielleicht
Die letzte uns — O, wär's die letzte auch
Für Theodora, ehe ſie zum Raub
Der unerhörten Wuth und Bosheit wird!

Wölb' unsichtbar ein schirmend Dach,
O Engelschaar, um ihr Gemach!
Laß sie vor Schmach behütet sein,
In Frieden still, in Unschuld rein!

5. Scene.

Theodora's Gefängniß.
Didimus verhüllt.

Didimus. Sieh', wie sie sanft, von Gram in Schlaf gesenkt,
In unschuldvoller Ruh' entschlummert liegt!
(Sich ihr nähernd.)
Süß' Reh' und Lilie, duftig Bild!
Treu will ich warten dein,
In Wind und Sturm ein Schirm und Schild —
Ein Blick wird Lohn mir sein!

Theodora. Erbarm', o Himmel, in dieser Stund' dich mein!
(erschreckt auffahrend.)

Didimus. Erschrick, o Theure, nicht! ich komme nicht
Ein Feind, wie du ihn Grund zu fürchten hast,
Nein, zu erretten dich,
Und aus dem Kerker dir den Weg zu öffnen
Zu deiner Freiheit. — Willfahre nur,
Zu tauschen dein Gewand mit — Didimus.

Theodora. O tapf'rer Mann!
Ich kenn' dein muthig, treues, edles Herz!
Dieß geziemt nicht Theodora,
Nein, nur den Feinden meines Gottes — O nein,
Dieß soll nicht sein! Doch kannst du mir verleih'n
Der Gaben allerhöchste!

Didimus. Sag', o ſprich!
Denn mit Entzücken lauſch' ich deinem Wunſch.

Theodora. Des Kranken Heil, des Armen Hort,
Des müden Pilgers Heimatsort
Sei mir von dir gewährt!
So theure Schätze zu verleih'n
Aus Todes gabenreichem Schrein,
Vermag dein Arm und Schwert.

Didimus. Verhüt' es Gott!
Wie brächt' ich Tod, wo ich zu retten kam?
Wie ſollt' ich tauchen in dein Blut die Hand,
Die ſchuld'ge Hand, und tödten ſie,
Die leben mich gelehrt?

Theodora. Ach, was wär' Leben doch und Freiheit mir,
Die du mit eignem Leben büßen mußt!

Didimus. Sei ohne Furcht! die Macht, die her mich führte,
Führt mich auch weg; wo nicht, geſcheh' ihr Wille!

Theodora. Ja, mein Erretter, ich vertraue ihr!
Leb' wohl, o edler Held!

Didimus. Leb' wohl, o aller Frauen Krone du!

Theodora. Leb' wohl! o du der Männer Preis und Zier,
Sei Glück und Heil mit dir!

Didimus. Leb' wohl! o du der Frauen Kron' und Zier,
Sei Glück und Heil mit dir!

Beide. Auf Wiederſehn in dieſer Welt,
Gewiß im Himmelreich!

6. Scene.

Irene mit den Chriſten.

Irene. Es iſt Nacht; doch iſt der Troſt der Nacht verſagt
So ſchwerem Gram.
Zu ihm denn betet, der den Todten einſt
Zu's Leben rief, und noch ihn rufen kann!

Chor. Er ſah den Jüngling todt'n, bleich todt'n im Staub,
O Gram! des frühen Todes Raub;
Er hört der Mutter Klagegeſang:
Steh! rief ſein Wort: der Jüngling ſteht empor!
Tief ſinkt die Mutter hin, und preiſet in ſtummem
Dank!

Act III.

1. Scene.

Irene mit den Chriſten.

Irene. Herr, zu dir aus unſerm Kreis
Steigt empor Geſang und Preis!
Ob die Erde bebend ſchwankt,
Unter deinem Donner wankt:
Doch ſchallt dir Geſang und Preis!

2. Scene.

Theodora kommt in Didimus' Kleidung.

Irene. Doch ſieh, da kommt der tapfre Didimus!
Er ſtimmt in dieß Gebet für unſre Theodora.

Theodora gibt ſich zu erkennen. Nein, Gott hat euch erhört; ſeht Theodora
Erlöſet und frei! — O wär' auch er ſo frei.

Mein Didimus, mein edler Retter!
Doch lös' dieß Kleid das Räthsel euch.
Als tief aus Jammer und aus Noth
Zu Gott ich schrie: da hörte Gott,
Da rief zu meinem Schirm und Schild
Den Jüngling sein Gebet.
Der junge Held kam mutherfüllt,
Entflammt in reinster Liebe Glut,
Nahm die Bedrängte treu in Hut,
Riß mich aus Schmach und Tod.

Chor. Heil sei der Hand, und Dank der Macht,
Durch die aus Schmach und Todesnacht
Errettet du entflohn!
Herr lenke du des Jünglings Pfad,
Und gib für seine edle That
Die Freiheit ihm zum Lohn!

BIBL. UNIVERS. LIPS.

3. Scene.

Bote zu den Vorigen.

Bote. Unbeugsam vor dem Hof steht Didimus,
Und rühmet stolz der Unschuld Retter sich.
Doch fruchtlos ihn zu schützen vor dem Tod
Sind alle Bitten auch der Römer selbst;
Und wuthentbrannt verkündet Valens nun,
Wenn er ergreift die Flüchtige, nicht mehr
Fortan zu schonen ihres Lebens,
Nein, sie zu opfern eines blut'gen Tod's.

Irene. Ha, Theodora! wie so plötzlich färbt
Die bleiche Wang' ein freudestrahlend Roth?

Theodora. Theure Irene, Gott iſt gut!
Und Valens auch iſt gut, der Macht mir gibt,
Daß ich mit Thaten ihm vergelten kann,
Dem treuen Retter! — Wehr' mir nicht, o Theure!
Freundlich gewähre mir ein ziemend Kleid,
Daß ich befreie den zu edlen Freund.

Irene. Wohin, Theure, willſt du fliehn?
In's Verderben, in den Tod?

Theodora. Nein, nein, Irene, nein,
Zum Leben geh' ich ein!

Irene. Eitler Wahn — o bleib', o bleib'!

Theodora. Pflicht gebeut, drum muß ich hin!

(Theodora ab.)

Irene. Sie geht, verſchmähend alles eitle Glück,
Und alle Ehren, die die Welt gewährt.
Der Eifer treibt ſie hin zu höherem Gut,
Endloſer Lieb', endloſer Seligkeit:
Denn ſo ſteht ihre Hoffnung zu dem Himmel.
Mit neuer Luſt winkt neues Glück,
Die Sorg' entweicht dem Geiſt:
Wie Nebel vor dem Sonnenblick,
Der heitren Tag verheißt.

4. Scene.

Valens mit Begleitung. Didimus, Septimius.

Valens. — — Iſt es der Chriſten Tugend denn, zu trotzen
Dem Urtheilsſpruch des Rechts?

Didimus. Sprach dein Urtheil über ſie nur Tod.

So hätt' ich wohl beklagt die Grausamkeit,
Doch ohne ihr zu trotzen.

Valens. Nehmt ihn hin,
Und führet ihn zu Reue oder Tod.

5. Scene.

Theodora kommt.

Theodora. Dieß ist mein Spruch! — du wendest ihn auf mich
Mit gutem Fuge; dort ist's Grausamkeit.

Septimius. Wohnt denn in Frauen solch ein edler Muth?
Beschützet, Götter ihr, schirmt beide sie!
[Bewundrung weckt so hoher Sinn,
Und beugt mein flehend Knie.
Das Recht steht auf und spricht für ihn,
Das Mitleid fleht für sie.]

Valens. Schweigt, und spart die eitle Müh'!
Die starre Pflicht
Kennt Mitleid nicht,
Keine Gnad' für ihn und sie.

Didimus Ich danke dir; doch dank' ich mehr,
(zu Septim.) Wenn für die Tochter des Antiochus,
Von Geist so edel wie von Stamm, du Gnad'
Erwirkst, daß Didimus statt ihrer stirbt.
(Zu Theod.) Hätt' ich so viele Leben als Reize du,
Gerne für dich gäb' alle ich dahin.

Theodora. Nicht wehre, Didimus, dem Wunsch der Seele;
Denn wiss', es war die Schmach nur, die ich floh,
Nicht Tod —: willkommen sei er mir, bist du
Nur frei, dess' ganze Schuld war meine Flucht!

Chor der Römer. O edler Kampf, o glorreich Streiten!
We jeder für den andern ſtrebt den Tod zu leiden!
We Unſchuld ſelbſt um ihre Strafe wirbt,
Für den Beſiegten froh der Sieger ſtirbt!

Didimus (zu Valens). Paß' deinen Zorn und deine letzte Wuth
An mir, den du in Ketten ſchlugſt!

Theodora. Die Ketten
Gebühren mir, der Tod nur mir allein!

Valens. — Seid ihr die Richter euer ſelbſt?
Nicht ſoll das Recht ſo zum Geſpötte ſein —:
Seid beid' ihr ſchuldig, iſt es billig nur,
Daß beide ſterben. —
Ihr Diener des erhabnen, führt ſie fort. —
Nicht hör' ich länger noch ihr freches Wort!
Lebt ſie vor den verſchmähten Göttern hin
Wenn nicht als Prieſter, als Opfer hier! (Ab.)

6. Scene.

Didimus. Und muß dein Reiz ſo enden,

Theodora. — So edle Tapferkeit zergehn?

Septimius. Zergehn,
O Schmerz! durch unſelige Beſtändigkeit!

Didimus. Doch nenn' uns nicht unſelig, edler Freund,
O nein! nicht Haß des Lebens treibt uns an:
Doch willig tauſchen wir es um den Preis,
Der unſrer dort für treuen Glauben harrt.
Freudenſtröme, ewig fließend,
Himmelsfrüchte, ewig ſprießend,
Goldne Throne,
Sternenkronen

Sind der Sel'gen reiner Lohn:
Wenn ſie, frei der Erdenlaſt,
Zu dem Reich des Lichts entflohn,
Sich erfreu'n der ew'gen Raſt.

Theodora. Didimus.
Dorthin ſchwing dich, Herz, empor!
Wo der reinſten Sehnſucht Drang,
Stets beglückend,
Stets entzückend,
Stimmt die Harf' und weckt den Sang
In der Sel'gen frommem Chor!

---

3. Scene.

Irene mit den Chriſten.

Irene. Ihr Schickſal iſt vollbracht, und hat durch That bewährt,
Daß Lieb' iſt ſtärker als der Tod.

Chor. Göttliche Liebe, du Quell des Ruhms
Und edler Thatenluſt!
Mit gleichem Muth füll' unſre Bruſt
Des gleichen Heldenthums:
Daß uns der Urbern werde klar,
Deſſ' Strom ſchon hier ſo herrlich war!

Die Wahl des Herakles.

Aus Spencer's Prometheus.

1750.

Personen.

Die Lust.	Dem Propheten der Lust.
Die Tugend.	Über den Begleiter der Lust.
Herakles.	Über den Begleiter der Tugend.

Die Lust. Sieh! Herakles, wie lacht die Myrthenflur,
Die im gewundnen Lauf der Strom durcheilt:
'S ist dort, wo Lust und Freude nur,
'S ist dort, wo ewig lachend Wonne weilt! —
Dort rauscht das Fest, durch holden Sang erhöht,
So wie er sanft zu Liebe lockt die Brust;
Dort athmet Dufthauch, der mit Lust durchweht
Die Blumenlaube, und Quell und Hain mit Lust.
Dort nun sei deiner Schritte Ziel gestellt,
Wo Blüte kränzt dein Haupt, dein Lager Blüte deckt.
Komm, holder Knabe, und geh mit mir
Dort zum ambros'schen Sitz der Lust;
Dort sag Lebwohl der Thatengier
Und bad' in Fried und Freud die Brust.

Dort, wo frisch perlt des Nectar's Flut,
Im reinsten Sommerschnee gekühlt,
Dort weil', vom Waidwerk ausgeruht,
Im Hain von Zephyr's Hauch umspielt.
Dort, wenn du froh liegst hingestreckt,
Schallt lockend holder Stimmen Sang,
Der, sanften Wohllauts voll, dir weckt
Der Lieb' und Sehnsucht süßen Drang.

Weil dir im Arm die Schönheit ruht,
Die Lieb' erweckt in reinster Glut,
Die dem berauschten Sinn gewährt,
Was süße Wollust stillt und nährt — —

Chor. Komm, komm, du [illegible] Heldensohn,
Denn diese Wonnen all sind dein!
Willkomm, in's Reich der Lust tritt ein,
Und herrsch' auf ihrem üpp'gen Thron.

Die Tugend. Hinweg! Versucher ihr, entflieht!
Unwürd'gem Ohr singt euer schlaffes Lied!
Geht, lockt zu eurem Fest die Thorenwelt,
Umstrickt von eurem Wort, von eurem Garn umstellt!

Dieß Heldenkind erhabner Kraft,
Nicht durch Sirenensang erschlafft,
Wird lauschen auf mein machtvoll Wort.
Des Knaben erster Jugendmuth
Bewies ihn edel, stark und gut:
Als Mann wird er des Ruhmes Hort.

Auf, Held! erhöh' dich selbst und mich! beweis'
Dich würdig deines Stamms und göttlichen Geschlechts.

Geh, bewähr' den Götterſtamm!
Beut Gefahren kühnen Trutz,
Beug' der Macht ſtolz ſchwellenden Kamm,
Und kraftvoll leih' dem Elend Schutz.
Für Volk und Land ſteh' ein mit tapfrem Muth,
Sei Schirm und Schild für ſie, und wage Gut
und Blut!

Chor. So ſchallt dir Lob und ew'ger Preis,
Wenn Ruhm mit goldnem Kranz
Dein Haupt umſtrahlt im Glanz,
Und dich erhebt zum Götterkreis.

Die Luſt. Höſt du, wie Mühſal nur von dort dir winkt?
Mühſal, die nicht zu deiner Jugend ſtimmt,
Der goldnen Zeit, die nur der Luſt gebührt,
Der ſüßen Herrlichkeit der Lieb' und Luſt.
Komm, o komm zu Lieb' und Luſt!
Sag', warum die Scham und Zier?
Weid' an ſel'gem Reiz die Bruſt;
Holder Knab', o komm zu mir!

Chor. Komm, o komm zu Lieb' und Luſt!
Sag', warum die Scham und Zier?
Weid' an ſel'gem Reiz die Bruſt;
Holder Knab', o komm zu mir!

Die Luſt. Kurz iſt mein Weg, ſchön, eben, ſanft und leicht
Komm, holder Knab'! bei mir iſt ew'ger Freuden Sitz.

Herakles. Halt ein den Zauber der Sirenenſange!
Ich darf nicht, will nicht ſehn dein feſtlich Reich.
Doch, darf dem Sang ich lauſchend ſtehn,
Der ſüß hinſtömt wie Honigthau?
Kann ich den Tanz der Freuden ſehn,
Und fliehn den Reiz, den dort ich ſchau!

Begleiter der Luſt. Tritt freudig in Elyſium's Hain,
Sitz der Luſt und Liebe, ein —
Liebe, die ſich ſtets erneut,
Luſt, die ſtets dich neu erfreut!

Herakles. O, wohin ſchwindeſt du, mein Geiſt?
Flieh' dieſen Reiz, der lockend dich umſtrickt!

Herakles. Wo ſoll ich hin?
Die Luſt. Zu jener kühlen Au!
Dort fröhlich ſchwimm im vollen Strom der Luſt.
Herakles. Wo ſoll ich hin?
Die Tugend. Zu jenem Tempelbau!
Dort ſtrahlend bad' in Ruhmesglanz die Bruſt.
Herakles. Wo ſoll ich hin?

Die Tugend. Kühn dring' zur Höh' empor! O hör'
Den Ruf des Ruhms! gürte zum ſteilen Lauf
Dich mit erhöhter Kraft! Zu Preis und Ehr'
Führt dort der Weg dich zum Olymp hinauf
Unſterblich; komm, folg' meinem Schritt — ſteh auf!

Kühn dring' zur Höh' empor!
Streb' auf zum Götterkreis!

Chor. Steh' auf! wohlan!
Kühn dring' zur Höh' empor,
Und ſtrebe auf zum Götterkreis!

Herakles. Die Töne füllen mir mit Himmelsglut
Die kühne Seele, und mit edlem Muth.

Zeig', Göttin mir den Pfad!
Dein ehrfurchtwürdig weiſer Rath
Geleite mich auf heil'ger Bahn —
Hoch zum Olymp hinan.

Erhebe mich zum ew gen Reich,
In steiem Jugendglanz den hohen Göttern gleich.

Chor. Tugend erhebt dich in das Sternenreich,
In steiem Jugendglanz den hohen Göttern gleich.

Jephtha.

Von Thomas Morell.

1751.

Perſonen.

Jephtha.	Hamor, ihr Verlobter.
Zebul, ſein Bruder.	Ein Engel.
Sterge, ſein Weib.	Ober der Iſraeliten.
Iphis, ſeine Tochter.	Ober der Jungfrauen.

Act I.

1. Scene.

Zebul und Ober der Iſraeliten.

Zebul. So muß es ſein — eh' Ammon's Zwingherrſchaft,
(Die achtzehn Jahre nun dieß Land bedrückt,)
Vertilgt das Volk von Iſrael.
Da Gott ſich abkehrt und mit ſeinem Wink
Nicht mehr wie ſonſt den Führer uns beſtimmt,
So wählen wir: und wo ein beſſrer Mann,
Als Gilead's Held, mein Bruder, unſer Jephtha?
Zwar traf Verachtung, Hohn und harter Bann
Wie einen Fremdling ihn; ich aber kenn' ihn:
Sein edles Herz verſchmähet niedren Groll,
Wenn ſein bedrängtes Vaterland ihn ruft.
Vielleicht erhört der Himmel unſer Fleh'n,
Wenn wir nun reuevoll um Gnade beten.

Nicht länger ſchaut mit biedem Aug'
Auf Götter, taub und leer!
Entweiht mit ſchnöd' unheil'gem Brauch
Des Herrn Altar nicht mehr!

Chor. Nicht mehr der Cymbeln Klang erſchallt,
O Moloch, deiner Schreckgeſtalt,
Zu grauſem Tanz um deinen Opferherd!
Cames nicht dir
Lobſingen wir
Im heil'gen Liede, das nur Gott verehrt.

2. Scene.

Jephtha und Storge zu den Vorigen.

Zebul. Doch, Jephtha kommt! Gott Herr, ſteh' du uns bei!
O Jephtha! mit dem Aug' des Mitleids ſieh
Auf deiner treuevollen Brüder Noth!
Vergiß was dir geſchah und rette du
Das Land, die Freunde aus der Hand des Feinds.

Jephtha. Ich will, wenn's Gott gefällt! Doch mein Beding:
Die gleiche Macht, die mein zur Zeit des Kriegs,
Soll auch im Frieden, gibt uns Gott den Sieg,
Die meine ſein.

Zebul. So ſei's bei unſerm Gott!

Jephtha. Wahrheit beſiegle unſern Bund!
Treue nur macht uns groß!
Wer baut auf dieſen ſtarken Grund,
Scheut kein Geſchick und Loos.

Storge. Welch herbe Trennung wartet meiner, Jephtha,
Wenn du gewappnet ziehſt in's blut'ge Feld.

Doch ach, was gilt des ſchwachen Weibes Gram,
Wo blutend dieſes Volk zu Boden liegt,
Schmachtend nach Freiheit und Erlöſung.
Ein ſanftes Klaglied ſtimm' ich dann
Wie die verlaßne Taube an,
Und ſehnend ruf' ich dich zurück
Zu Freiheitsluſt und Liebesglück. (Ab.)

---

3. Scene.

Hamor und Iphis treten auf.

Hamor. Glückliche Fügung, o Iphis,
Die mir noch einmal dich zu ſehn vergönnt!
Dem Monde gleich, der durch die Wolken bricht,
Leuchtend dem nächt'gen Wanderer, ſo ſtrahlt
Auf mich dein Aug' und ſcheuchet Gram und Harm.
Dein holder Blick weckt neues Leben mir,
Wie deines Vaters immer rege Kraft
Dieß Volk zu neuer Freiheit ruft und Macht.
O eil' und gib Vollendung meinem Glück.
Schwermuthvoll, in eitlem Trachten
Muß dieß treue Herz verſchmachten,
Das ſich ſehnet dein zu ſein;
Leuchte mir mit holdem Blick,
Der nicht täuſcht mit falſchem Glück,
Der nicht quält mit falſcher Pein.

Iphis. Nicht ziemt der Liebe Schmerz, wo Ehre ruft,
Wo Jephtha auszieht in das Feld der Schlacht.
Dort zeig' als Held dich; deiner Thaten Preis
Verkünde würdig dich, ſein Sohn zu ſein,
Und nicht ſoll dir entſtehn verdienter Lohn.

Wirf dieß Herz voll Liebesglut
Kühn in den Sturm des Kriegs:
Zwiefach dann gestählt mit Muth,
Freust du dich sichren Siegs.

Hamor. Wohlan! mein Herz, begeistert durch dein Wort,
Dürstet nach Kampfe. Schon gekrönt seh' ich
Mich mit dem Siegeskranz und du, der Preis,
Mehr werth als Sieg und Siegesruhm, du bist mein!

Hamor. Nach solchem Kampf, wie selig wir,
Iphis. Wie glorreich, wie beglückt!
Wenn stolzen Sieges Kranz und Zier
Das Fest der Lieb' uns schmückt.

4. Scene.

Jephtha allein.

Jephtha. Was soll dieß wilde Spiel der Einbildung?
Bilder des Glücks umgaukeln meinen Geist,
Freundlich zuerst, und schwinden dann in Nacht.
Muthathmend glüht die Brust, den Arm durchzuckt
Zehnfache Kraft mir und der Busch des Helms
Schwillt himmelan. Sei demuthsvoll, mein Herz;
Es ist der Geist Gottes selbst, in dessen Nam'
Ich mein Gelübde weih'!

Wenn, Herr, gestählt durch deiner Allmacht Hand,
Ich Ammon stürz' und werf' im blutgen Feld,
Und schlag' aus diesem hartbedrängten Land,
Und wiederkehr', gekrönt als Siegesheld,
Dann, was da immer zuerst erscheint vor mir,
Sei dir, o Herr, geweiht und fall' als Opfer dir.

(Israeliten treten ein.)

Ich ſprachs. Herch auf, o Volk und in vereintem Sang
Flieht zu dem höchſten Herrn Jehova empor.

Chor. O Gott, ſieh' unſre Drangſal an,
Allmächtig Du zu Straf' und Lohn!
Wend' ab den Zorn und ſegne mild
Die Diener, die dir flehend nah'n!

5. Scene.

Sterge allein.

Storge. Ein ſchwer Geſchick ſchwebt über uns!
Wehvollen Sang entlocket bald
Ein hart Verhängniß uns. O nimmer, nimmer
War mein verahnend Herz erregt zuvor
Von ſo qualvoller Pein.
Schreckensbilder, greß und bleich,
Steigen aus dem Schattenreich
In dem Grau'n der Nacht herauf:
Weil an jedem neuen Tag
Uns in harter Sclavenſchmach
Freudlos flieht der Stunde Lauf.

6. Scene.

Die Vorige. Iphis.

Iphis. Sprich, theure Mutter, welch ein Angſtgeſchrei
Erſchreckte gleich geſcheuchtem Wild mich auf
Aus meiner Ruh'?

Storge. Um dich erbangt mein Herz.
Von grauſem Traum' entſetzt in dieſer Nacht.

Iphis. Nicht achte jenen ſchwarzen Blendwerks du,
Der Völker ruheloſen Schlummers achte nicht.
Mein Vater, ganz erfüllt von tapfrer Glut,
Scheint glanzumſtrahlten Sieges ſchon gewiß:
Nicht zweifl' ich, Gott erhöret unſer Fleh'n.

Beglückter Tage Morgenroth
Streut lächelnd heitres Licht,
Und freud'ger Hoffnung Strahl durchbricht
Und ſcheucht die Nacht der Noth.
Das ganze Jahr erblüht und lacht
In ew'ger Maienpracht.

3. Scene.

Zebul und Jephtha.

Zebul. Dich, Jephtha, wan des ſtolzen Königs Wort:
Nicht Frieden! Verderben, Ketten nur und Tod.

Jephtha. Greift zu den Waffen denn, und fert in's Feld,
Ihr Söhne Israels, unerſchrocknen Muths,
Vertrauend auf des Herrn Gewalt und Macht.

Chor. Wenn Er gebeut im Donnerſchall,
Da bebt und bricht der Wege Schwall,
Erzitternd vor der Allmacht Hand;
Sie rollt umſonſt in Sturm und Flut,
Gebannt durch deſſen Fauſt,
Durch den ſie lebt und braust,
Schon zähmet ſie Gebot und Wuth:
Da höhnt des eitlen Borns und lacht der Strand.

Act II.

1. Scene.

Hamor, Iphis und Chor der Israeliten.

Hamor. Ein Bote frohen Glücks, o theure Iphis,
Komm ich zum Hause Israel und zu dir.
Hör, was geschah. Als beide Heere schon
Zur Schlacht bereit, trat unser Führer vor
Und bot dem stolzen Ammon Frieden an,
Gerecht und billig. Da er ihn verworfen,
Erscholl der Ruf zur Schlacht; doch eh' ein Schwert
In Feindesblut getaucht, zertheilte rings
Im Donner sich der Himmel und ergoß
Zahllose Schaaren Cherubim, und Jephtha's Stimme
Erscholl: Dieß ist dein Zeichen, Herr,
Ich folge dir und deinem heil'gen Heer.
Dann stürzet er auf Ammon's stolze Macht,
Und siegt im blut'gen Kampfe und verfolgt
Den flücht'gen Feind, bis uns die Nacht zurück
Zur Ruhe rief, zu Siegesgesang und Lust.

Chor. Cherub und Seraphim, Jehova's Heer
Sind Boten des Geschicks,
Gewärtig seines Blicks —
Sie stürmen rasch in Lichtgestalt,
Mit Blitzes Glutgewalt,
Und fahren sausend im Sturmwind daher!

Hamor. Im Gewühl des Kampfes streitend,
Um den Preis der Liebe streitend,
Sucht' ich dich, des Sieges Pfand!
Und nun, voll der höchsten Freude,
Im Besitz der süßen Beute,
Acht' ich andren Ruhm nur Tand.

Iphis. Wohlan, ſo eilt, ihr Mädchen, und mit reichem Schmuck
Bekleidet mich wie eine Braut,
Zu meines Vaters feſtlichem Empfang,
Und laßt umher die Banner fröhlich weh'n
Sendet ſanft melod'ſchen Sang,
Flötenſpiel und Harfenklang
Dem Herrn zu Dank empor:
Wie aus frommem Feſteskreis
Ihr erhebt Jehova's Preis
Im heil'gen Tempelchor.

2. Scene.

Jephtha, Storge, Jebul, Hamor und Iſraeliten.

Jebul. Mild lächelt nun der Himmel dieſem Volk,
Die Silberſchwingen breitet weit der Sieg,
Die Mühſal endet mit des Friedens Ruh!
Friede winkt uns hold entgegen,
Freiheit kehrt mit neuem Segen
Im Siegsgepräng zurück;
Zion, nun nicht länger klagend,
Preiſt, in ſtolzer Hoheit ragend,
Sein ſegensreich Geſchick.

Jephtha. Jebul, du kämpfteſt tapfer; ſo auch du,
Mein Hamor, doch die Ehre ſei dem Herrn!
Sein ſtarker Arm mit ſtarkem Streich
Zerſtreut' den Feind und brach ſein Reich;
Er warf ſie nieder, wie wenn aus der Höhe
Die Stürm' auf ſeinen Ruf rachſchnaubend weh'n.

Chor. In Allmacht hoch, in Allmacht groß,
Lenkt er das All und wirft sein Loos.
Sein starker Arm mit starkem Streich
Zerstreut' den Feind und brach sein Reich.

---

3. Scene.

Iphis kommt mit Jungfrauen.

Iphis. Heil, hoher Siegesheld, theurer Vater, Heil!
Sieh, deine Tochter mit der Jungfrau'n Schaar,
Kommt dich zu grüßen mit der Liebe Gruß.

Sei willkomm wie Tages Pracht,
Die verscheucht das Grau'n der Nacht!
Wie der Lenz, auf dessen Spur
Fried' und Fülle krönt die Flur.
Kein Taglicht bringt,
Kein Frühling schlingt,
So reichen Segens Kranz,
Wie Fried' im frohen Siegestanz.

Chor. Heil sei dir, deß Heldenthum
Uns erhöht zu Macht und Ruhm!
Heil sei dir, den Gott gesandt
Zum Erretter diesem Land!
Du erschienst, die Kraft des Herrn
Zu verkünden nah' und fern.

---

4. Scene.

Die Vorigen ohne Jphis.

Jephtha. Grauen! Entſetzen! gräßlich tönt dieß Lied
In mein betäubtes Ohr! Zurück, Kind!
Vernichtet iſt dein Vater! flieh hinweg,
Und laß mich, den Verzweiflung wild erfaßt.

Oeffne, du dunkles Grab, den Schlund
Und birg' mich, Erd', im ſchwarzen Grund —
Eh' mir mein Vatername flucht,
Und bittres Weh der Sieg mir trugt.

Jebut. Wie iſt mein Bruder ſo zerſtört, o ſprich!
Warum verſchmähſt du deiner Tochter Grüße,
Und ſtößt ſie von dir in ſo herbem Schmerz?

Jephtha. O Jebut! Hamor! und mein theures Weib!
Hört mich Unſel'gen an,
Der von dem Gipfel ſtolzer Freuden ſank,
Nieder zum tiefſten Grund des Jammers ſank.
Hört denn: ich weihte das Erſte was ich ſäh'
Zum Opfer dem lebend'gen Gott — die Tochter —
O Grau'n! o war die Tochter, und ſie fällt!

Storge. Eh' falle du und alle Welt mit dir!
Gewährt' der Himmel dieſes einz'ge Pfand
Der Liebe uns, dieß theure Kind allein,
Daß du ſein Mörder ſeiſt? Kein grauſamer Mann!

Würg' andre Opfer hin!
Mag Erd', Luft, Land und Flut
Zertrümmern in Ruin,
Eh' einer Tochter Blut,
Die ach ſo ſchön, ſo rein, ſo gut,
Vergießt des Vaters Wuth.

Hamor. Iſt dieß dein ſchwer Gelübde? ſieh! dein Freund
Bietet ſich ſelbſt zum will'gen Opfer dar,
Vom Tod zu retten dein ſchuldlos Kind.

Nur mich in blind verirrter Wuth,
Mich treffe deine Hand!
Denn wohl iſt Segen dort der Tod,
Wo jede Lebenshoffnung ſchwand.

Jebul. O ſchone der Tochter —
Storge. meines Kind's
Hamor. o ſchon'!
Jephtha. Verpfändet ſteht mein Eid vor Gottes Thron!
Storge. Steh' ab vom grauſen Eid! er bringt dir Fluch.
Nicht unſern Gott erfreut,
Was Molech's Dienſt gebeut!
Jephtha. Ich kann nicht mehr! Unbeugſam ſteht ihr Loos
und Spruch.

5. Scene.

Iphis kommt zurück zu den Vorigen.

Iphis. Raſch trug der Ruf zu mir den bittren Grund
All eures Jammers. Meines Vaters Schwur
Genehmigte der Himmel durch Gewähr.
Jephtha iſt Sieger. Iſrael iſt frei.
Für ſolch ein Heil, wie klein doch iſt der Preis
Nur Eines Lebens! O Herr, nimm gnädig an
Dein dankend Opfer, und dein Segen ſei
Stets mit dem Volke, ſtets mit meinem Vater.

Heil sei Euch! des Lebens Glück —
Wie so gern laß ich's zurück!
Ohne Klagen, ohne Harm,
Sink' ich in des Todes Arm.

Jephtha. Tiefer und tiefer nur zerreißt dein Muth,
Ach deines Vaters blutend Herz und benennt
Auf starrer Zunge mir den Schreckensspruch.
O laßt mich flüstern ihn in den wilden Sturm,
In grause Wüsten, daß kein menschlich Ohr
Davor erbebe! Doch, ist's nicht gelebt?
Und kann ich hoffen, daß Gott Jehova schläft,
Wie Cames und die gleichen Götzen thun?
Weh, nein! er nahm den Eid und hielt den Bund —
So muß auch Ich. Das ist's, was felternd mir
Mit tausendfält'ger Qual die Brust zerreißt,
Mich martert bis zum Wahnsinn! Grauenvoll!
Die einz'ge Tochter! dieß theure Kind!
Durch mich geopfert! Ja, so wards gelebt,
Und Gilead besiegte seinen Feind —
Darum, beim Morgen — roth — ich kann nicht mehr!

Chor. Wie tief, o Herr, im Dunkel ruht
Dein Rath der Menschen Blick!
Unsre Lust kehrt sich in Klagen,
Unser Sieg sich in Verzagen,
Wie in Nacht der Tag zergeht!
Kein sichres Glück,
Kein fest Geschick,
Kein dauernd Heil
Wird uns zu Theil:
Doch an dieß Eine glaube stet:
Was immer ist, ist gut.

Akt III.

1. Scene.

Jephtha, Iphis, Priester und Israeliten.

Jephtha. Birg dein verhaßtes Licht, o Sonn', in Nacht
Und Dunkel, lief wie eines Vaters Schmerz,
Des Vaters, der geweiht sein einzig Kind
Zum Opferdank für Schlachterfolg und Sieg.
Tragt sie, Engel, sanft mit Euch
Auf zu den azurnen Höh'n,
Herrlich mit Euch zu erstehn,
Fromm verklärt zum ew'gen Reich.

Iphis. Ihr heil'gen Priester! die ihr euch nie befleckt
Mit Menschenblut, was steht ihr so entsetzt?
Was bebt ihr so vor dieser That? Dem Ruf des Herrn
Gehorch' ich demuthvoll und frommen Sinns.
Leb wohl, du blumenreiches Feld,
Du klarer Quell, du dunkler Hain!
Leb' wohl, du emsig Haus der Welt,
Von kurzer Lust und langer Pein.
Rein're Lust lohnt mir hinfort
In dem Reich des Friedens dort.

Chor. Bange Furcht und heil'ge Scheu
Beugt uns, Herr, vor dir zu knie'n;
Scheu vor des Gesetzes Sinn,
Scheu vor Eidespflicht und Treu.
Hör' uns, Herr, in dieser Noth,
Verkünd' uns gnädig dein Gebot.

(Ein Engel schwebt herab.)

Engel. Steh, Jephtha, steht ihr Priester auf! Laßt ab
Vom blut'gen Werk! kein Schwur kann tilgen je

Des Herrn Geſetz; und nicht durch ſolche That
Erfüllteſt du des Eidgelübdes Sinn.
Dein Kind, o Jephtha, weihe ſich hinfort
Dem Herrn, und dien' als Jungfrau ihm für immer.
Da ſie ihm nicht genehm zum Opfer iſt
Und nicht beſtimmt zu bluten am Altar.
Der Herr des Himmels, der deinen Schwur empfing.
Heißt ſo ihn deuten, deiner Treue hold.

Selig, Jphis, wirſt du blüh'n,
Wenn zu dir die Jungfrau'n all'
Unter goldner Harfen Schall
Dieſen Feſttag feiernd zieh'n.
Selig, Jphis, alle Zeit,
Rein und heilig, engelgleich,
Wirſt du blüh'n, und ruhmesreich
Währt dein Preis in Ewigkeit.

Jephtha. Auf ewig ſei gelebt dein heil'ger Nam',
Herr Gott in Jsrael!

Chor. Dank ſei dir und endlos Lob!
Groß und weiſe iſt dein Rath!
Deine Gnad' iſt immer neu,
Ewig ſtandhaft, ewig treu.

2. Scene.

Jebul, Sterge, Hamer und die Vorigen.

Jebul. Ich preiſe glücklich dich um ſolches Heil,
Mein edler Bruder, Richter Jsraels!
Im Lied des Volkes lebt für alle Zeit
Glorreich dein Nam', und deines Kindes Ruhm
Feiert verherrlichend ſein Preisgeſang.

Preist sie laut, ihr Jungfrau'n all',
Im Gesang mit Jubelschall!
All' ihr Engel, froh erglüht
Preist sie in meled'schem Lied:
Tugend, die nur Euch gewährt,
Lieb' und Treu hat sie verklärt.

Storge. O laß dich fassen in der Mutter Arm,
Und mit ergeb'nem Muth beginn', o Kind,
Des neuen Lebens heiligen Beruf!

Wie Sonnenstrahlen hold
Und süß dem Blinden sind,
So freu an dir ich mich,
Errettet' Kind!
Noch halt' ich dich im Arm,
So hat es Gott gewollt,
Der uns erlöst vom Harm,
Erlösend dich!

Hamor. Mit Wonne, Iphis, erfüllt mich deine Rettung,
Doch härmt mich ewiglich mein hartes Loos,
Hart, wenn auch Jephtha fernerhin mich ehrt
Noch mit dem Namen Sohn.

Vor Gottes mächt'gem Wort
Birgt meine Wehmuth sich;
Doch lieb' ich fort und fort
Und denk' als Engel dich.
So strahlt dein Reiz und holde Zier
In mehr als ird'schem Glanze mir.

Iphis. Mein treuer Hamor! mag die Versöhnung,
Die milden Ernstes Ergebung von uns heischet,
Mit Glück dich segnen immerdar!

Gelbe. Was in dir mein eigen war,
Bring' ich Gott zum Opfer dar.

Iphis. Folgsam ihm in frommer Scheu,
Bleib ich dir, o Hymer, treu.

Hymer. Folgsam seinem Herrscherwort,
Lieb' ich Iphis ewig fort.

Jephtha. Ruhmesglanz und Siegesfreud'
Krön' dein Haupt für alle Zeit!

Chor. Ihr Söhne Gileads, preist mit Macht
Des Segens Fülle, die euch lacht!
Rastend ruht des Kriegers Schwert,
Fried' eröffnet weit sein Thor,
Eintracht blühet neu empor:
So lohnt Gott ihm, der fromm ihn ehrt.
Halleluja. Amen.

Sieg der Zeit und Wahrheit.

Aus dem Italieniſchen überſetzt von Thomas Moren.

1757.

Die allegoriſchen Perſonen der Handlung.

Zeit.	Weltſinn.
Wahrheit.	Betrug.
Schönheit.	Thor.

Act I.

Thor. Zeit herrſcht im All: mit Ohnmacht waltet Zeit,
Der jeder Weiſe Ehrfurcht weiht.

Schönheit ſich im Spiegel ſehend. O ſelig hielt ich hier den Lauf
Des Alters jetzt für immer auf!
Treuer Spiegel! lieblich ſtrahlſt du,
Schmeichelnd meinen Reiz mir malſt du,
Der doch ach! ſo bald zerfällt.
Du wirſt glänzen noch in Stunden,
Wenn der Glanz mir längſt geſchwunden,
Widrig von der Zeit entſtellt.

Weltſinn. Muthig! ich ſchwöre dir,
Daß dein Reiz und deine Zier
Ewig fortblüh'n für und für.

Schönheit. Schönheit, dein Sclav, gelebt dir seit,
Daß nie sie, nimmer dich verläßt;
Und sprech' ich je dem Eide Hohn,
So laß in Klagen
Mich vergehen,
Reuend meiner Thorheit Lohn.

Weisheit. Schwere Sorge, tief Verzagen,
Raubt dem Leben jed' Behagen,
Hüllt in Nacht uns finstrer Qual.
Wer sich freut der kalten Schauer
Düstrer Trauer,
Kennt nicht heitrer Tage Strahl.

Gram verfinstert deine Brauen
Wie wenn auf den Glanz der Auen
Schwarz Gewölk die Schatten senkt.
Freud' entblitzt dem Aug' in Wonne,
Wie das Licht der goldnen Sonne
Rings die Flur mit Strahlen tränkt.

Chor. Komm, komm! leb' der Freude,
Die im Lenz der Jugend sprießt.
Flieh', flieh fern den Zeiten,
Die erstarrt in Alter's Frost.

Zeit (zur Scene.) Komm, blick' auf mich! des Alters denk'!

Weisheit. Und sieh' Weisheit, der Wahrheit Kind —

Zeit. Die bald dir zeigt,
Wie zart die Blume Schönheit ist:

Weisheit. Die Blüte Eines Tags, die sprießt und stirbt.

Die Schönheit, prangend,
Und süß verlangend,

Bald hingeſchwunden,
Erſteht nicht mehr.
Die Jugend, blühend,
In Reizen glühend,
Nach kurzen Stunden
Entzückt nicht mehr.

Weltſinn. So prüfen wir die Kraft, zu ſehn
Wer ſich gewinnt den Siegerkranz —
Weltluſt,

Schönheit. und Schönheit, —

Zeit. Zeit

Weisheit. oder Weisheit!

Schönheit. Freudenflut aus ew'gen Quellen
Soll den freien Muth mir ſchwellen
Zu dem Kampfe mit der Zeit:
Wenn er wagt,
Dieſes Kleinod zu entſtellen,
Schönheit held im Jugendkleid.

Zeit. Mein allgewalt'ger Arm
Zerſtört den mächt'gen Kolos,
Die ſtolzen Thürme wolkenhoch:
Und ſoll Schönheit mir widerſtehn?
Urnen ihr! zeigt eure Beute,
Stolz und Freude!
Erſchließet ihr,
Enthüllet mir:
Ob nun eine
Spur der Schönheit noch beſteht?
Nein! nur ſchwarze Nacht!
Würmer an dem Staube zehrend,
Staub und Aſche noch zerſtörend,
Die mein gier'ger Zahn verſchmäht.

Chor. Stärke uns, o Zeit, und gib uns Kraft,
Lehr' uns den Weg der Weisheit!
Dann führen wir den rechten Pfad die Bösen,
Der Sünder soll dann sich wenden deines Wegs.

Betrug. Zu weit treibt ihr des Tadels Wort!
Zu tief der Wahrheit Sucht!
Wer klug, der lebt in Freuden fort,
Von Sorgen frei,
Im Lebensmai,
Und pflückt der Jugend Frucht.

Selige Schönheit, vom Glücke gesegnet,
Die im Lenze des Lebens noch gaukelt,
Frech noch schwelgt im liebreizenden Mai:
Komm und laß dich von Zweifeln nicht plagen,
Komm und laß dich von Kummer nicht nagen,
Sei der Sorge du ledig und frei!

Chor. Selig, die harmlos stehn in Freuden,
Aller Lust der Jugend frönend, —
Selig, die, träger Weile höhnend,
Keiner Stunde Glück vergeuden.

Weisheit. Jugend ist nimmer reich, ist arm an Zeit,
Und nicht gehört die flücht'ge Stund' ihr an.

Zeit. Drum nimm die Flucht der Stunden wahr!
Du weißt, daß jeden Tag
Ein Netz zum Raub mir fallen mag,
Wirst du's auch nicht gewahr.

Weltsinn. Nur der genießt des Lebens Frucht,
Der nimmer denkt an seine Flucht.

Weisheit. Doch eh's zu spät ist, sieh' dich vor,
Und leihe weisem Rath dein Ohr.

Wie ein Schatten entſchwindet das Leben,
Zwar unmerklich: ſo ſchnell wirkt Bethörung!
Keiner lauſcht, wie die Stunden verſchweben,
Bis er taget, der Tag der Zerſtörung.

Chor. Wie ein Schatten entſchwindet das Leben,
Zwar unmerklich, ſo ſchnell wirkt Bethörung.

Act II.

Chor. Freude erliegt dem Schmerz,
Wie Tag entweicht der Nacht;
Bald kehret Luſt und Scherz:
Der Zeit iſt alle Macht.
So tritt der Horen Tanz
In wechſelreichem Kranz
Nach ew'ger Ordnung auf,
Umrollend in des Jahres Lauf.

Weltſinn. Hier hält die Freude Hof und Haus,
Geht ihr Geſinde ein und aus:
Feſtlicher Kreis geſellt auf ihren Blick
Zu Sang ſich und Muſik,
Fröhlichem Scherze, jubelndem Gelag,
Zu Tanz bei Nacht, und Männerſpiel bei Tag.

(Hörnerſchall.)

Schönheit. Horch! welch froher Klang erſchallt?

Chor. O, — wie groß die Freude,
Die krönt des Jägers Spiel!
Er jauchzet ob der Beute,
Die ſeinem Arme fiel.

Weltſinn. Nymphen, Frauen, helfet Flora!
Kommt und ſchmückt den freien Tanz;
Kommt, o Iris und Aurora!
Zieret unſres Feſtes Glanz.

Chor. Seht, wir kommen all' mit Flora,
Hier zu ſchaun den freien Tanz.
Iris kommt, es kommt Aurora,
Kommt und ſchmückt des Feſtes Glanz.

Genius. Nichts mehr von Klagen,
Nichts mehr von Plagen,
Freudig Behagen
Füllt Aller Bruſt.
Stets neu Entzücken
Soll uns berücken,
Soll uns umſtricken
Mit neuer Luſt.

Zephyrband der Freude, ſäuſelnd,
Um den Kiel die Wellen kräuſelnd,
Steuert dich zum Port des Glücks.
Laß nicht Zweifel dich verſtecken,
Pflück' die Freuden die dich lecken,
Brich die Gunſt des Augenblicks.

Schönheit. Komm, o Zeit! und die Schwingen entfaltend,
Kräftig ſchaltend,
Raube mir
Die Wonne hier,
Die heitren Freuden dieſem heitren Raum. —
Sieh, er ſchlummert! nicht länger kräftig ſchaltend,
Nicht mehr geſchäftig waltend,
Zu verſcheuchen dieſen Jugendtraum.

Wahrheit. Ach, ihr wähnt die Zeit stets schlafend,
Wenn sie hinschwebt, unsichtbar schwindend.
Doch sie kommt, verderblich strafend,
Siegsgewaltig überwindend.

Zeit. Du wähnst, nicht hört' ich dich: doch sieh mich hier!
Dieß untre Reich hier, es gehört nur mir.
Doch willst du mir und
Meiner Macht entfliehn,
So gürte dich zu höhrem Lauf,
Zum Reich des Lichts hinauf!
Dort waltet nicht die Macht der Zeit,
Wo ewig thront Unsterblichkeit.
Flieh' den falschen Weg der Freuden,
Laß dich höhre Pfade leiten
Zu dem Sternenreich hinauf!
Hier zwar spotten Thoren meiner,
Doch entfliehn kann mir nicht Einer,
Denn das All umkreist mein Lauf.

Wahrheit. Zu lange war dein einzig Ziel
Der Weltlust eitles Schmeichelspiel.
O sieh' die Wahrheit! ihr himmlisch Antlitz schau'
So hehr, so voller Reiz in Einfachheit;
Sie trägt der Unschuld weiß Gewand,
Den Blick, den Geist Göttlichem zugewandt.

Zeit. Nimm auch des treuen Spiegels wahr!
Er zeigt dir alle Dinge klar
In echtem Bilde, ob sie falsch ob wahr.

Weltsinn. Süße Schönheit, schließ' dein Aug'!
Holde Schönheit, o weg den Blick!
Denn derther webt Todeshauch,
Und Verzweiflung strahlt dort zurück.

Betrug. Was dort du ſiehſt, zerreißt das Herz
Mehr, als verſchmähter Liebe Schmerz.

Trüber Trauer
Gib nicht Dauer!
Wirf die Sorgen
Du all' auf morgen,
Fröhlich freu' dich des Augenblicks.
Dieſe Habe halte feſt!
Mit frohem Muthe ſtets genießend,
Stets verſüßend
Jede Stunde deines Glücks.

Zeit. Was iſt die flücht'ge Stunde? ſie kommt und geht!
Denk' an die Jahre die du ſiehſt;
Denk', wenn du einſt zu ſpät die Wahrheit ſchaufſt,
Denk' an erkannten Irrthums qualenvolle Pein.

Schönheit. Nichts mehr! nicht weiß ich was ich ſoll,
Zur Trauer ſtreb, zur Freude traurevoll.

Gern möcht ich, zwei Leben lebend,
Dieß der reu'gen Buße gebend,
Jammre dieß der Freude weih'n.

Weisheit. Wahn iſt die Luft bei Jung und Alt,
Die nicht der Wahrheit Lob und Beifall trägt.
Und wie die Seele heller glänzt,
Als ihre ſchwache ird'ſche Form,
Strahlt echte Freuden tiefes Glas,
Verdunkelnd alle andre Erdenluſt.

Auf der Tiefe nächt'ge Schatten
Schaufſt du, wie von Bergesmatten,
Bald verachtend hin zu Thal.
Und dieß eitle Blendwerk fliehend.

In erhab'ner Luft erglühend,
Fühlſt du Scham ob deiner Wahl.

Zeit. Kein leichter Irrthum iſt's, kein, ſtolzer Trotz,
Den ſichern Führer zu verſchmäh'n,
Der, da verirrt umher du ſchweifſt,
Dir zeigt den graden ebnen Pfad.
Doch ſieh, des Glückes Pfort, er liegt vor dir,
Und Wahrheit heißt dich weiſe ſein.

Schönheit. Dämmernd, wie durch Gewölk, winkt mir
Reicher Preis künftiger Glückſeligkeit;
Doch irrt mich gegenwärt'ge Luft,
Daß ich nicht reife zum Entſchluß,
Vor ihr zu flieh'n zu dir, Unſterblichkeit!

Weisheit. Hör' den Ruf der ernſten Wahrheit,
Hör' die Stimme heil'ger Pflicht!
Eh' in Nacht verſinkt die Schönheit,
Heb' dein Herz empor zum Licht.

Chor. Eh' in Nacht verſinkt die Schönheit,
Heb' dein Herz empor zum Licht.

Act III.

Betrug. Noch einmal mahn' ich dich,
Beſorgt um dein Entſcheidungswort.
Holde Schönheit! hemm' auf deiner Roſenwange
Deiner Thränen ſanften Fluß.
Freude ſuch' in treuem Hange,
Steter Freude Vollgenuß.

Schönheit. Lock mich nicht mehr: dein Wort giebt keinen Troſt;
Ich kenne Freude nur in frommem Gram.

Betrug. Der Dirne achtlos,
Brich Rosensträuße;
Was suchst du Freuden
Voll Bitterkeit?
Bald alt und machtlos,
Schließt du die Reihe;
Lebensgenuß nur
Ist Seligkeit.

Weisheit. Hör' nicht auf ihn! Leicht werthlos fällt
Die Thräne hier; doch wiß, im Himmel dort
Gilt sie der reichsten Perle gleich.

Schönheit. Sanft und gewinnend ist dein Zuspruch. Zu lang'
Hab ich geirrt! O zeig den Spiegel mir!

Weisheit. Sieh da, dort strahlt er dir.

Schönheit. Nun, Weltlust, nimm den Scheidegruß!
Dem alten Pfad nun lassend,
Der Tugend Fahne fassend,
Dir, Lust, entsag' ich heut!
Daß, wenn mein Leben schwindet,
Die Reue in mir zündet,
Mein Siechthum Trost mir leiht.

Chor. Stärke sie, o Herr, die krank und siech;
Sei du ihr Trost im Siechthum!
Erhalte sie, gib ihnen Segen auf Erden hier,
Und gib sie nicht anheim dem bösen Feind.

Schönheit. Nun, da ich in dem Wunderspiegel las,
Der mir der Wahrheit Licht entflammt,
Brich, trauter, bethörend Glas,
Am Grund der Erd', dem du entstammt.

Weltsinn. Halt ein! laß ab!

Weisheit (z. Weltsinn). Umsonst ist deine Warnung nun.
Auf den Grund dich, falsch und schmeichelnd,
Eitles Blendwerk, schleudr' ich hin!
Dich, der, ird'sche Himmel heuchelnd,
Huldigtest den Reizen allen
Ueber der Natur Gefallen,
Und mit Wahn betrogst den Sinn.

Schönheit. Greis ist, o Wahrheit, deine Macht:
Was schön zuvor, scheint jetzt mir Häßlichkeit.
Nun sinkt mein Stolz von seiner Höh' herab,
Nun ist das Reich der Eitelkeit dahin.
Leb' wohl, o Welt! Dem Guten ganz geweiht,
Leb' ich fortan in heil'ger Einsamkeit;
Gebühret dem Knecht der Eitelkeiten doch
Die Büßerzelle und der Reue Zoch!

Zeit. Aus der Brust, die lauscht der Warnung
Quillt die Thräne sanft und weich.
Perlenthau, der Schmuck der Auen,
Ist so lieblich nicht zu schauen,
Nicht an Segensfrucht so reich.

Schönheit. Weltlust, so lang befreundet waren wir,
Nun folge nach mir in der Wahrheit Reich.
We nicht, enteil' in keine Nacht!

Weisheit. Da mit Irrthum so lang' ich gehauset,
So veracht' ich der Wahrheit Belehrung.

Wie Wolken, vom Sturme durchsauset,
Voll Grimm flieh ich weg in Empörung.
Hör' den Donner, wie er rollt,
Der Wahrheit grimmes Antlitz grollt'
Vor ihrem Blick verzagt mein Sinn.
Für mich ist alles Heil dahin!

Weh mir! Verzweiflung reißt mich fort:
Oeffne dich, Schlund, und ging mich dort!

Schönheit. Fahr hin! Hernieder steigt die Wahrheit nun.
Strahlend in Glanz ihr himmlisch Angesicht.
Dort soll nun sehnsuchtsvoll mein Auge ruh'n.
Zu schau'n auf ewig ihr begeistert Licht!
Engelscharen, o beschützt mich,
Auf dem Pfad der Tugend stützt mich,
All mein Herz ist nun mit Euch.
Weht, daß ich der Welt erfliege,
Eitlem Hang nicht mehr erliege,
Glaube-, lieb- und hoffnungsreich.

Chor. Halleluja.